DIE

KIRCHLICHE WANDMALEREI BOZENS

UM 1400.

EINE UNTERSUCHUNG IHRER GRUNDLAGEN UND IHRES ENTWICKLUNGSGANGES.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT SEKTION I DER KÖNIGL. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT ZU MÜNCHEN

VORGELEGT VON

HEINZ BRAUNE

AM II./XI. 1905.

(BRUCHSTÜCK).

INNSBRUCK.
VERLAG DER WAGNER'SCEN UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG.
1906.

DIE

KIRCHLICHE WANDMALEREI BOZENS

UM 1400.

EINE UNTERSUCHUNG IHRER GRUNDLAGEN UND IHRES ENTWICKLUNGSGANGES.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT SEKTION I DER KÖNIGL. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT ZU MÜNCHEN

VORGELEGT VON

HEINZ BRAUNE

AM II./XI. 1905.

(BRUCHSTÜCK).

INNSBRUCK.
VERLAG DER WAGNER'SCEN UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG.
1906.

DRUCK DER WAGNER'SCHEN UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI.

Lebenslauf.

Der Verfasser vorstehender Studie wurde am 26. Dezember 1880 zu Dobroslawitz in Schlesien als Sohn des Rittergutsbesitzers F. Braune geboren und erhielt seine Gymnasialbildung auf der Thomasschule zu Leipzig, die er Ostern 1899 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Er besuchte darauf die Universitäten Lausanne, Leipzig und München, auf denen er sich anfangs philosophischen und litterarhistorischen Studien hingab, wobei ihn die Professoren Wundt, Köster, Lipps und Muncker leiteten. Vorübergehend an der medizinischen Fakultät der Münchener Universität studierend, gab er sich bald ganz der Beschäftigung mit der Kunstgeschichte und Archäologie hin, in die ihn die Professoren Schmarsow, Schreiber, Studniczka, Furtwängler, Riehl, Voll und Weese einführten. Zu besonderem Danke fühlt er sich den Herren Professoren Furtwängler, Riehl und Voll verpflichtet.

Nachfolgende Studie bildet einen Teil einer größeren Arbeit des Verfassers, die in der Ferdinandeumszeitschrift zu Innsbruck (III. Folge, 50. Heft) vollständig erscheint und der Münchener Universität als Doktor-Dissertation vorgelegen hat. Für die, welche ein größeres Interesse am Stoff über das Fragment hinaus nach dem Ganzen verlangen läßt, sei darauf hingewiesen.

VI.

Sanct Katharina im Tiersertal.

Am Nordabhange des Tiersertales, etwa 2 Stunden von der Station Blumau an der Brennerbahn entfernt, steht ein kleines zur Pfarre Völs, Lokalie Aicha, gehöriges Kirchlein, das der hl. Katharina geweiht ist[1]).

Seine südliche Außenseite ist mit einem Zyklus von Fresken bedeckt, der schon darum von besonderer Bedeutung für uns

---

[1]) s. auch Mittlgn. d. C. C. N. F. 2, S. XLV ff.; 22 S. 49.

ist, weil er von jeder Übermalung oder Restaurierung verschont geblieben ist, und uns somit bis in die Einzelheiten hinein eine klare Anschauung von der alten Malerei Bozens gewährt.

In zwei Reihen über einander angeordnet sind die oberen fast unbeschädigt geblieben, während die unteren durch Einkritzelungen und durch Abbröckeln des Mörtels stellenweise nicht unbeträchtlich gelitten haben. Von den insgesamt 14 Bildern erzählen 11 Begebenheiten aus dem Leben der Schutzheiligen. Die Erzählung beginnt am linken Ende der oberen Reihe, verläuft weiter nach rechts und setzt sich in der unteren ebenfalls von links nach rechts fort. Beide Reihen werden in der Mitte von der Tür, resp. einem darüber befindlichen Kreuzigungsgemälde unterbrochen, das sich aber in Stil und Format den Bildern der Legende einfügt, und ebenso wie der Erzengel Michael mit der Seelenwage, und St. Christoph, die den Zyklus am rechten Ende abschließen, von der gleichen Hand wie alle übrigen herrührt.

Der Inhalt der Darstellungen ist kurz folgender:

1. Katharina stürzt ein Götzenbild. Wir sehen in einen gerade nach hinten vertieften Raum, dessen Seitenwände sich zu Nebenräumen öffnen. Die hohen Gewölbe und spitz zulaufenden Bögen erwecken die Vorstellung eines gotischen Chores. In ihm steht, genau die Mitte des Bildes einnehmend, auf zwei Stufen ein gemauerter, einfacher Altartisch, der mit einer gefransten Decke versehen ist. Das auf ihm verehrte Götzenbild ist soeben von Katharina gestürzt worden; die Säule, auf der es stand, ist zerbrochen, und der Götze, ein teufelartiges Gebilde, fällt mit einem Teil des Postamentes zu Boden. Weiter vorn zu beiden Seiten im Bilde, so dass die ganze Mitte mit dem Altar dem Auge freigelassen wird, stehen Gruppen von Menschen: rechts ein paar Zuschauer, deren einer sich bestürzt abwendet, links außer einigen Nebenpersonen im Hintergrunde, die nur die Köpfe sehen lassen, zwei Priester, Wut und Entsetzen im Antlitz, und ganz vorn die Heilige, die in gelassener Würde und Ruhe dasteht. Sie ist mit Krone und Purpurmantel geschmückt.

2. Katharina vor dem Kaiser Maximinus. Die Architektur umspannt diesmal nicht die ganze Bildfläche, wie auf dem vorigen Bild. Ein kastenartiger Bau, dessen vorderste Seite offen ist, steht schräg im Bild, ohne daß dem perspektivisch Rechnung getragen wäre. In ihm befindet sich rechts ein Thronsessel, auf dem der Kaiser Platz genommen hat. Er hört nachdenklich und ruhig der Anklage zu, die der Priester sehr lebhaft und voller Eifer vorbringt. Dieser steht dicht neben dem Thron und ebenfalls noch innerhalb der Architektur. Links außen sehen wir die Heilige, die von einer Schar Geharnischter hergeführt worden ist, in derselbigen ruhigen Haltung wie in dem ersten Bilde verharrt, und sich von den Worten des wütenden Priesters wenig berührt zeigt. Ihr Antlitz ist voller Frieden und unbekümmerter Sicherheit.

3. Geißelung Katharinas. Die Architektur, in die der Vorgang verlegt ist, beansprucht wieder die ganze Bildfläche. Wir blicken wieder gerade von vorn in sie hinein. Diesmal ist ein Profanraum geschildert. Kein Gewölbe, sondern eine flache Decke, die von einer Säule getragen wird, schließt ihn nach oben ab. An dieser in der Mitte ist Katharina festgebunden worden. Man hat sie entkleidet, nur ein dünnes Lendentuch und die Krone ist ihr geblieben. Ihre Hände sind mit Stricken nach oben gezogen, so daß ihr Körper ganz aufrecht dasteht. Ihr Gewand liegt vorn am Boden. Zwei zerlumpte Büttel schlagen von beiden Seiten mit Ruten und Schwertern auf ihren mit Wunden bedeckten Leib ein, während der Hohepriester und einige andere Leute von der Seite her zuschauen. Die Seitenwände öffnen sich in ähnlicher Weise zu Nebenräumen, wie auf dem ersten Bilde.

Es folgt die Kreuzigung mit Maria und Johannes, und hinter dieser

4. Katharina im Gefängnis. Ein geschlossener fester Bau mit Altanen und Vorsprüngen, den ein vergittertes Fenster als Gefängnis charakterisiert, füllt den größten Teil des Bildes. Es fällt auf, daß der Bau nach oben nicht in sich abgeschlossen dargestellt ist, sondern vom Bildrand durchschnitten wird. In

einem offenen Fenster wird die Gestalt Katharinas mit gefalteten Händen bis zur Brust sichtbar. Durch eine seitlich angebrachte offene Tür schreitet der Kriegsoberst Porphyrius zu ihr hinein, unbemerkt von den beiden Bewaffneten, die von schwerer Trunkenheit gefangen sich vorn unter dem Fenster befinden und die Heilige bewachen sollten. Der eine ist bereits eingeschlafen, während der andere mit unsicherer Hand nach dem Weinkrug greift, der zwischen ihnen am Boden steht. Darüber werden auf einer Altane zwei Menschen sichtbar, deren Bedeutung schwer zu erkennen ist.

5. Katharinas Disputation. Wir befinden uns wieder vor dem Gefängnis, in dem man denselben Bau wie auf dem letzten Bilde wiedererkennt; nur ist er seitlich mehr aus dem Bilde herausgerückt, so dass man nur einen kleineren Teil von ihm wahrnimmt. Katharina ist herausgeführt worden, um sich vor den fünfzig Philosophen, die sie widerlegen sollen, zu verteidigen. Sie steht, wieder mit Krone und Purpur angetan, links unter der Altane. Von rechts drängt die Menge der Philosophen, an ihrer Spitze der Kaiser selbst (?), mit lebhaften Geberden auf sie ein. Allein Katharina bewahrt ihre Ruhe vollkommen, alle Argumente der 50 Weisen sind machtlos, und in ihren Gesichtern malt sich deutlich das Staunen und Entsetzen über die Worte der Unerschütterlichen. Sie sind meist hohe, bärtige Gestalten, barhaupt und in langen Mänteln.

Die Legende setzt sich nun in der untern Reihe fort: das erste Bild ist leider zerstört, man erkennt nur noch, dass es

6. die Verbrennung der 50 Philosophen, die sich bekehrt hatten, zum Inhalt hatte.

7. Die Kaiserin und ihr Gefolge bekehren sich. Wieder erblicken wir das Gefängnis in anderer Ansicht, erkennen jedoch deutlich denselben Bau. Es nimmt die rechte Seite des Bildes ein. Unter der schon auf den anderen beiden Bildern bemerkten Altane kniet links die bekehrte Kaiserin mit ihrem Gefolge nieder; Katharina erscheint im Fenster und spendet ihnen den Segen. — Das Bild ist schlecht erhalten.

8. Enthauptung der Kaiserin und ihres Gefolges. Der Schauplatz wird durch nichts angedeutet. Die Mitte der Komposition nimmt die Gruppe der knieenden Kaiserin, des links hinter ihr das Schwert schwingenden Henkers und der hl. Katharina ein, die ihre Hand segnend über der Kaiserin hält. Man sieht noch links eine Anzahl von Zuschauern, unter denen vorn auch der Kaiser ist; rechts knieen die übrigen Bekehrten und warten der Vollstreckung des Urteils.

9. Katharina soll gerädert werden, aber das Rad wird von einem Engel zerbrochen und erschlägt den Henker. Das Bild ist sehr zerstört, nur der Engel mit dem Schwert und Katharinas Kopf sind leidlich erhalten. Die Komposition ist ähnlich der vorhergehenden. Hinter Katharina steht links wieder der Kaiser mit seinem Gefolge, der Gruppe auf dem vorigen Bilde entsprechend.

10. Hinrichtung Katharinas durch das Schwert. Der Aufbau ist dem der beiden letzten sehr verwandt. Katharina kniet vorn rechts, genau wie die Kaiserin auf dem 8. Bilde, und erwartet den Streich, zu dem der Henker links hinter ihr ausholt. Über ihr streckt sich aus Wolken eine segnende Hand hervor. Ganz links die bekannte Gruppe mit dem Kaiser; oben in der Mitte ein schwebender Engel, der ihre Seele in Empfang nimmt.

11. Grablegung. Gerade von links nach rechts im Bilde steht der Marmorsarg, in den die Heilige von zwei Engeln gebettet wird. Drei andere stehen hinter dem Sarge in der Mitte des Bildes und singen aus einem großen Buche die Totenmesse. Ihre Gesichter sind voll schmerzlichen Ausdrucks. Der Sarg ist in umgekehrter Perspektive gezeichnet, ähnlich dem Gebetpult auf der Verkündigung in Kampill.

Über diesem Bilde befindet sich die Darstellung des Erzengels Michael. Er steht auf einem Teufel; in der Rechten schwingt er das Schwert der Gerechtigkeit, mit der Linken hält er die Wage, in deren tieferer Schale eine Seele in Gestalt eines nackten Kindes mit gefalteten Händen sitzt, während drei Teufel vergeblich sich bemühen, durch Hängen und Zerren die

andere Schale zum Sinken zu bringen. Mächtige Flügel mit Pfauenaugen stecken in den Schultern des Erzengels.

Endlich schließt das Bild des hl. Christoph, doppelt so groß als die übrigen, das Ganze nach rechts ab. Er steht in gerader Vorderansicht, das winzige Kind auf der Schulter tragend, ganz ernst und feierlich und ohne Bewegung da. In der Rechten hält er einen Palmenbaum, der ihm zur Stütze dient.

Ein einfaches Ornamentband umrahmt die Bilder. Es besteht aus weißen Streifen, die eine rote Füllung in sich einschließen, welche durch schlichte weiße Kreise in regelmäßigen Abständen unterbrochen wird.

Mit den Fresken von St. Katharina stehen wir zum ersten Male in der Geschichte der Tiroler Malerei zeitlich auf festem Grund: eine Inschrift unter dem sechsten Bilde sagt uns, daß sie im Jahre 1384 geschaffen worden seien. Sie sind darnach also rund ein Jahrzehnt jünger als die Fresken von Kampill. Ein Vergleich mit diesen liegt nahe; schon deshalb, weil die Datierung der Fresken von Kampill auf 1375 keineswegs urkundlich sicher, sondern vielmehr nur auf eine Vermutung gestützt war, die sich durch Kombination aus den stilistischen Eigentümlichkeiten und dem Datum der Neuweihung der Kirche ergeben hatte. Der Vergleich mit einem sicher datierten Zyklus wird hier nicht unwesentlich zu einer Befestigung oder Erschütterung unserer Annahme beitragen.

Wir glauben nicht zweifeln zu dürfen: in den Fresken von St. Katharina ist ein Fortschritt gegen Kampill deutlich sichtbar, und zwar, wie wir hinzufügen, ein Fortschritt auf der gleichen Linie.

Was in Kampill schüchtern und zag sich zu regen begann, tritt hier klarer und ausgebildeter hervor. Zudem aber überragt der Meister seinen Vorgänger erheblich an künstlerischem

Können. Jede Linie ist edler und harmonischer als in Kampill, jeder Strich sorgsamer und sicherer geführt.

Obwohl im Prinzip von den gleichen Grundzügen gebildet, sind die Kompositionen doch ruhiger und freier geworden. Wurden die einzelnen Momente einer Darstellung in Kampill noch ziemlich naiv aneinander gereiht, so spürt man hier deutlich schon einen bewußten Aufbau. Es wird abgewogen und verständig geordnet. Die Mitte des Bildes wird auch hier stark betont, ohne den Zwang einer strengen Symmetrie fühlen zu lassen. In sie versetzt der Künstler aufs natürlichste das Hauptmoment des zu schildernden Vorganges. Sein feines Empfinden bewahrt ihn vor Verstößen gegen das Gleichgewicht, obwohl er es schon unternimmt, die verschiedenartigsten Bewegungen und Gewichte gegen einander wirken zu lassen. Als Beispiel sei das Bild Katharina vor den Philosophen genommen: hier drängt von rechts die ganze Masse der Philosophen heran, während ihr von links nur die ruhige Gestalt der Heiligen und das unverrückbar schwere Gewicht der Architektur wirkungsvoll das Gegengewicht halten.

Den Kompositionen haftet auch nicht mehr die Beengtheit an, die in Kampill auffiel; die Figuren stoßen und drängen einander weniger. Große Gruppen, die der Künstler, wo es der Stoff verlangt, so wenig darzustellen scheut wie der ältere Meister, gelingen ihm um vieles besser; sie haben an realem Volumen gewonnen. Er bringt seine Massen leichter im Bilde unter; sie sind lockerer geworden, und wenn sie auch noch immer flächenhaft anmuten und keinen fühlbaren Raum einnehmen, doch natürlicher und plastischer.

Dieses Neue wird zum guten Teil wieder durch die Art erreicht, mit der der Schauplatz geschildert ist. Wir werden über ihn verhältnismäßig genau orientiert. Er wird nicht mehr bloß angedeutet, sondern zum Gegenstand besonderer Aufgaben gemacht. Eine Erweiterung ist hier unverkennbar. Die Perspektive ist zwar noch so wenig entwickelt, daß die Darstellung eines Raumes auch hier keineswegs überzeugt; aber man kann ihn sich bereits deutlicher vorstellen als in Kampill.

Die Architekturen beanspruchen eine weit größere Fläche im Bilde; zugleich aber haben sie erheblich an Wahrscheinlichkeit gewonnen. Sie sind naturgemäß noch weit davon entfernt, als Nachbildungen wirklicher Gebäude gelten zu wollen, aber die Möglichkeit ihres Bestehens ist größer geworden, da sie konstruktiver gedacht sind. Vor allem aber lassen sie deutlich den Versuch erkennen, die Fläche des Bildes nach hinten zu durchbrechen und in die Tiefe zu dringen. Charakteristisch hierfür ist die Architektur des ersten Bildes. Selbst die Seitenwände des Baues werden durchbrochen, um Nischen oder Nebenschiffe anzudeuten, die die Fülle der Zuschauer aufnehmen müssen. Aber die Aufgabe vermag der Künstler nicht ganz zu bewältigen; es gelingt ihm nicht, den dargestellten Raum glaubhaft zu machen. Es besteht kein fester Augenpunkt, von dem aus alles einheitlich zusammengeschlossen wäre. Katharina steht ganz vorn im Bild und der Hohepriester lehnt hinten seitlich am Altare. Zwischen beiden müßte also ein immerhin fühlbarer Abstand bestehen. Sieht man aber genauer zu, so stehen beide Figuren direkt neben einander ohne die geringste Distanz, und die Raumillusion ist aufgehoben. Die Architektur bleibt, wie im ganzen Mittelalter, die den Vorgang verdeutlichende Coulisse.

Ihre Formen sind, dem Charakter des Ganzen entsprechend, ungemein einfach. Obwohl sie in der Komposition keinen ausgesprochenen dekorativen Zweck verfolgen, bezeugen sie doch eine Freude an der Mannigfaltigkeit in einzelnen Vorsprüngen, Erkern, Altanen etc., die wir als Charakteristikum deutscher, speziell Bozener Kunst ansehen, in der wir Ähnliches immer wieder bemerken werden. Sie erscheinen wie aus Holz gezimmert, und gleichen eher in das Bild hineingestellten Kästen, als in der Erde fussenden Gebäuden. Immerhin versteht der Künstler die Architektur gut zu charakterisieren und läßt uns ein Gebäude selbst in verschiedenen Ansichten, wie das Gefängnis, deutlich wiedererkennen.

Bei all diesen im Grunde der damaligen Zeit allgemein angehörenden Zügen aber muß das Zusammenwirken der Archi-

tektur mit den Figuren, wie auch dieser unter einander, rühmend hervorgehoben werden. Und dies ist ganz dem persönlichen Verdienst des Meisters zuzuschreiben. Alles ist fest mit einander verbunden. Wir können die Figuren von der Architektur, die der Darstellung des Vorganges immer eng angeschlossen ist, nicht trennen; und dadurch wirken die Kompositionen ungemein einheitlich und geschlossen. Unterstützt wird dies noch durch die Behandlung des Details, das, ebenso unauffällig als sorgfältig gebildet, überall dem Ganzen streng unterordnet ist, so daß es kein besonderes Interesse für sich beansprucht, und, indem es sich dem Gesamtbilde bescheiden einfügt, die Haupthandlung eher hebt als beeinträchtigt.

Den bedeutendsten Fortschritt jedoch, der sich in dem Zyklus dokumentiert, bemerken wir, wenn wir den Blick im Einzelnen auf die Figuren richten. Auf sie hat der Künstler offenbar die größte Sorgfalt verwandt. Die Gestalten sind edel aufgefaßt und nicht selten von großer Schönheit, die wir gerade in Kampill häufig vermißten. Der Körper kommt unter der Gewandung zwar noch wenig zur Geltung; die überschlanken Proportionen mit dem kurzen Hals, die dünnen Glieder und der wenig organische Aufbau des Körpers finden sich hier nicht wesentlich anders als in Kampill. Auch in den Gestalten der Heiligen, des Priesters, des Kaisers etc., für die Wirklichkeit dem Künstler keine direkten Vorbilder bot, schließt sich der Meister der Hauptsache nach der älteren Auffassung an; der Unterschied gegen Kampill beruht hier vorzugsweise in der höheren Vollendung und der größeren Ausdrucksfähigkeit. Überraschend dagegen wirken Figuren wie die trunkenen Wachen oder die Knechte, die die Heilige peitschen. Man ziehe den naheliegenden Vergleich zwischen ihnen und den würfelnden Soldaten in Kampill, und man wird erstaunt sein, welcher Fortschritt getan ist: der wichtigste und erste, der über die mittelalterliche Kunst hinaus zu der neuen des 15. Jahrhunderts hinüberleitet, die bewußte Nachbildung der Natur. Die Haltung des sitzend Eingeschlafenen ist vorzüglich beobachtet, und der unsichere Griff des Andern, dem in der Trunkenheit der

Handschuh entfällt, ist ganz trefflich charakterisiert. Es ist kein Zweifel, daß hier ein Naturstudium vorliegt, während dies dem Meister von Kampill noch vollkommen ferne lag; daß es sich zuerst in solchen derben Profanfiguren äußerte, ist begreiflich, da sie dem Auge des Künstlers ja viel eher im Leben begegnen mochten, als Vorbilder für einen Kaiser oder die Heilige selbst.

Die Gebärden sind sprechend und eindrucksvoll, ohne laut zu sein. Sie sind auch weniger schematisch als in Kampill, und besitzen oft große Frische, wie z. B. die des Henkers bei der Enthauptung; in dem Ausholen mit dem Schwerte liegt die ganze Schnelligkeit und Kraft des Schwunges mit unmittelbarster Wirkung beschlossen. Die zage Schüchternheit von Kampill ist zu vornehmer Zurückhaltung und Mäßigung geworden. Die Haltung der Personen, die — rein gotisch — immer leise bewegt ist, ist oft aufs zarteste abgewogen. Zu bewundern ist, wieviel Ausdruck der Künstler allein in die Haltung zu legen verstanden hat: eine Gestalt wie die kniende Katharina bei der Enthauptung bezeugt nicht nur Schönheitsgefühl, sondern prägt sich unserem Gedächtnis auch durch den rührenden Ausdruck ihrer gläubigen und zuversichtlichen Ergebung in ihr Martyrium und ihrer reinen Unschuld fest ein. Unantastbarkeit und Hoheit geht von der Heiligen bei dem Verhör aus, Makellosigkeit umhüllt ihren Leib bei der Geißelung. —

Wie überhaupt in der Gotik, ist auch hier der Gewandung gegenüber dem Körper große Aufmerksamkeit geschenkt worden. Der Faltenwurf ist sehr natürlich, meist einfach und ohne Übertreibung, aber ersichtlich mit Freude an reichem und abwechslungsvollem Spiel hervorgebracht. Die Belebung größerer Partieen des Gewandes durch ihn wirkt nie unmotiviert. Auch hier begegnen wir, wie in Kampill, der eigentümlichen Darstellung des abgelegten Gewandes (bei der Geißelung), indem man den Körper fast noch stecken zu sehen vermeint.

Die Köpfe zeigen einen edlen Schnitt; Stirn und Nase sind scharf von einander getrennt und weniger derb als in

Kampill, die Ohren von überraschend guter Bildung. Oft ist der Ausdruck der Mienen vorzüglich getroffen, ohne daß dabei übertrieben würde. Am besten gelang vielleicht der Kopf des anklagenden Priesters auf dem zweiten Bilde, in dem deutlich die Wut und Tücke zu lesen sind, die die Tat der Heiligen in ihm geweckt hat. Freilich ist diese Charakterisierung auch hier rein mittelalterlich. Sie schafft wohl Typen, aber noch keine Individuen, und benutzt dabei dieselben Äußerlichkeiten aus alter Überlieferung, die wir schon in Kampill beobachtet hatten; z. B. die zerrissenen oder herabfallenden Hosen der Henker und Wachen, durch die ihre Niedrigkeit gekennzeichnet werden soll; es sei noch erwähnt, daß wir diesen Zug außerdem wohl häufig in nordischen Miniaturen[1]), nie aber in der Kunst des Südens angetroffen haben.

Um wenigstens ein Bild des ganzen Zyklus genauer in's Auge zu fassen, sei die Kreuzigung über der Eingangstür gewählt. An ihr sind gleicherweise die primitiven Ausdrucksmittel des Meisters wie seine künstlerischen Fähigkeiten sichtbar.

Die Komposition ist die herkömmliche; Christus in der Mitte, rechts unterm Kreuz Johannes, links Maria. Die drei Figuren sind vielfach verzeichnet, disproportioniert und im Organismus wenig verstanden. Kurz, der Meister ist technisch nicht weiter, als andere Meister seiner Zeit und zollt dieser seinen vollen Tribut. Wieviel Empfinden aber hat er in diese unvollkommene Form hineinzulegen verstanden! Maria blickt stumm zu dem göttlichen Sohne empor und erhebt die gefalteten Hände in andachtsvollem Schmerz zu ihm. Ihr Mantel wird durch die Bewegung der Arme etwas in die Höhe gerafft und sinkt in schönem aber schlichtem Gefältel zu Boden. Gleichwohl scheinen die Linien alle nach der Gestalt des Heilands emporzusteigen, wie die Gedanken der Schmerzerschütterten. In den unendlich vielen Kreuzigungen, die die Kunst hervorgebracht hat, ist die Muttergottes tausendmal richtiger wiedergegeben

---

[1]) s. z. B. Maeterlinck, le genre satyrique, in den Mémoires courronnés etc. de l'accadémie royal, Bruxelles, Tome XLII, Février 1903 S. 34.

worden, selten echter in ihrer Gebärde, natürlicher und zugleich rührender in ihrer Haltung, ergreifender in ihrer Schmerzhaftigkeit. — Das Gegenstück zu ihr bildet Johannes. Während Maria der Schmerz um den Sohn nach oben richtet, drückt er Johannes mit seiner ganzen Schwere nieder. Unsagbar jammervoll ist die Geste, wie er den Mantel mit beiden Händen langsam und ohne Kraft zu den tränenden Augen hebt, das Antlitz zu Boden wendend. Maria steht aufrecht da, aber Johannes ist wie gebrochen, und bei ihm scheinen auch die Falten des Mantels schwer nach unten zu fallen. — In Christus selbst endlich ist all das erschütternde Elend der Szene mit ihrer ganzen Hoheit vereint zum Ausdruck gekommen. Der Gekreuzigte hängt schwer in den riesigen Nägeln, die seine Füße und Hände durchbohren; sein Haupt ist auf die Schulter herabgesunken. Der Akt ist sehr einfach behandet und anatomisch naturgemäß fehlerhaft, aber mit großer Empfindung und Energie, besonders in den oberen Brustflächen und Schultern gezeichnet. Der Brustkorb hat sich durch das Hängen über das Maß geweitet und der Leib eingezogen, die Sehnen der Arme sind hervorgetreten und die Finger haben sich gekrümmt. Das Haupt des Dulders ist voll Hoheit und Adel. — Dem Kreuz, dessen Holzmaserung sauber angegeben ist, fehlt die Inschrifttafel. Der Schauplatz wird durch nichts als durch felsigen Boden, in den das Kreuz eingerammt ist, und einen Totenschädel bezeichnet.

Die ganze Kunst des 14. Jahrhunderts hat in Deutschland vielleicht kein Kreuzigungsbild hervorgebracht, das eine tiefere Wirkung ausübte, als dieses. Dem Meister lag weniger daran, seinen Gestalten Schönheit, als vor allem reichen Ausdruck zu verleihen. Und wenn der Meister von St. Katharina auch nicht die Leidenschaft und Größe von Mathias Grünewald besaß, so wohnte ihm doch ein Funke von dessen Geist inne, in dem die deutsche Art später ihren tiefsten und reinsten Ausdruck fand. Ein Auge, dem Grünewalds ähnlich, leitete seine Hand.

Die Annahme italienischen Einflusses auf die Tiroler Kunst, speziell die Tiroler Malerei, ist immer wieder und selbst vor

diesen Fresken ausgesprochen worden[1]). Wir müssen bekennen, daß es uns schwer geworden ist, in diesem Falle auch nur die leiseste Erinnerung an italienische Kunst in uns wach zu halten. Hier kann weniger Giotto noch Altichiero, noch sonst ein italienischer Künstler herangezogen werden, um der historischen Erklärung unserer Fresken zu dienen. Wir meinen, die Gegensätze zwischen beiden Ländern können nicht heller ins Auge fallen, als bei diesen Bildern an der Grenze germanischen Gebietes, wenn man sie mit einem beliebigen Werke der oberitalienischen Malerei vergleicht. Sie besitzen die ganze bescheidene Zurückhaltung der alten deutschen Kunst und ihre sanft gleitende Melodie. Sie fordern nicht laut und zwingend die Aufmerksamkeit des Betrachtenden, sondern warten in verklärter und heiterer Stille ruhig des Verständigen, der ihren inneren Reichtum mitfühlend genieße. Ihre Wirkung ist keine repräsentative wie die italienischer Werke, sondern eine intime. Kein Lärm dringt an unser Ohr; die Personen bewegen sich wie lautlos, und doch ist nicht eine unter ihnen, in der nicht eine kräftige, wenn auch leise Bewegung läge. In der ruhigsten Haltung bei gotischen Werken ist noch Bewegung enthalten, in der stärksten Bewegung bei italienischen noch eine gewisse statuarische Ruhe. Dazu kommen noch unzählige andere Gegensätze, die wir zum Teil bereits in früheren Kapiteln genannt haben, die sich auch bei unseren Fresken finden lassen. Wir sind der Ansicht, daß nicht nur der Kern deutsch und zwar boznerisch ist, sondern daß selbst die geringste Anregung von Italien ausgeschlossen ist. Unser Meister ist so frei von allem, das sich nicht sofort als germanisch erwiese, daß wir für ihn keine anderen als die einheimischen Kunstwerke Tirols als historische Ahnen betrachten können.

Die Fresken von St. Katharina müssen dem Sympatischsten angereiht werden, das die deutsche Kunst des 14. Jahrhunderts geschaffen hat. Sie reden eine zarte und leise, aber

[1]) s. Semper, Mstr. m. d. Skorpion S. 449; die Sammlung alttirol. Taf.-Bild. etc. zu Freising S. 49. Deininger in den Mittlgn. d. C. C. N. F. 22, S. 50.

ungemein wohllautende Sprache. Ein zugleich milder und kräftiger Geist spricht aus ihnen, der sich mit dem ganzen Herzen in den Stoff versenkt hatte, und uns trotz der Gebundenheit und Beschränktheit der technischen Mittel noch heute durch die Gestaltung seines Empfindens an diesem Anteil nehmen läßt. Nicht nur den zeitlichen Fortschritt galt es in diesen Fresken zu erkennen, sondern auch die bedeutenden künstlerischen Eigenschaften ihres Meisters zu rühmen, die ihn weit über die meisten Zeitgenossen im ganzen Norden, wie im Lande selbst stellen. Er vermag seinen Gegenstand nicht nur klar darzustellen, sondern er beseelt ihn auch reich. und bringt ihn uns nahe. Solche Gestalten, wie die Heilige bei der Geißelung, deren Unschuld in den einfachen Linien des Körpers ausgedrückt ist, oder des anklagenden Priesters auf dem zweiten Bilde hinterlassen in uns einen tiefen Eindruck. Weise Beschränkung und wahrhafte Tüchtigkeit zeichnen ihren Meister aus; eine große Sachlichkeit konzentriert unsere Aufmerksamkeit immer auf das Hauptsächliche, und die zarte und poesievolle Feinheit, die in den Bildern lebt, übt einen noch heute lebendigen Reiz auf den Beschauer aus, wie er nur wahren Kunstwerken eigen ist. Freilich ist diese Kunst noch primitiv und mittelalterlich; dennoch versinkt sie nicht im Handwerk, wirkt nicht schlechthin typisch. Ihr eignet etwas, das durchaus mit der Einzelerscheinung des frei empfindenden Künstlers verknüpft ist, und darin ahnen wir deutlich die Überwindung des Mittelalters, die das nächste Jahrhundert bringen sollte.

Wir erblicken in dem Meister von St. Katharina den Hauptmeister der Bozener Malerschule, der sich zwar nicht mit Sicherheit in anderen Werken weiter verfolgen läßt, dessen Einfluß wir jedoch mehrfach deutlich erkennen werden. —

Wenn wir diesen Zyklus in das letzte Drittel des 14. Jahrhunderts und zwar in das Jahr 1384 gesetzt haben, so befinden wir uns damit im Widerspruche zu der Meinung der bisherigen Forscher[1]). Der Sachverhalt ist folgender: es be-

[1]) Deininger a. a. O. setzt die Fresken in das letzte Drittel des 15. Jahrh. ohne die Inschrift zu erwähnen. Lind gibt richtig die Zahl

findet sich unter dem Verhör der Heiligen eine etwas verblichene Inschrift, von der man nur die Worte: Das 'gemähl sambt der . . . . ung Anno domini M CCC 84 lesen kann. Sie bezieht sich, da eine Restauration der Bilder nie stattgefunden hat, unzweifelhaft auf die Stiftung. Diese Jahreszahl ist bisher für 1484 gelesen worden mit der Begründung, daß wohl eine C verblichen sein möge. Die kleine Lücke erklärt sich jedoch als Abtrennung der Hunderter von den Zehnern, wie auch zwischen dem M und dem ersten C eine Lücke geblieben ist. Schon äußerlich läßt sich die Lesart 1484 durch die Tatsache widerlegen, daß sich unter den Einkritzelungen[1]) der Besucher die Daten 1471 und 1474 befinden. Man braucht auch nur unsere Bilder mit dem Neustifter Katharinenzyklus zu vergleichen, den Semper dem Friedrich Pacher zuerteilt[2]), und der beiläufig dieser Zeit angehören wird, um zu sehen, welche Kluft zeitlich beide von einander trennt. Auch das Argument Deiningers, daß der Bau der Kirche erst aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts stamme, ist hinfällig, da das Langhaus des Baues, der urkundlich 1259 erwähnt wird, wie die ganze Anlage noch aus romanischer Zeit stammt, und nur der gotische Chor in späterer Zeit die Apsis ersetzt hat.

Die Inschrift selbst läßt sich nicht antasten[3]). Ist die Unmöglichkeit der Lesart 1484 festgestellt, so ist damit sofort das Datum 1384 als sicher erwiesen. Auf diese Zeit deuten nicht nur alle stilistischen Merkmale, für sie paßt auch die

---

1384 an mit dem Zusatz, dass C verblichen zu sein scheine (Mittlgn. d. C. C. N. F. 2, S. XLV f.), wird aber von Clemen ausdrücklich auf 1484 korrigiert (Mittlgn. d. C. C. 1889 S. 13). Semper rechnet sie zu den jüngeren Erscheinungen der italienisierenden Freskomalereien in Tirol, also wohl auch zum 15. Jahrh. (Mstr. m. d. Skorpion S. 449).

[1]) s. Deininger a. a. O. führt an 1474, 1497, 1520 etc. Wir fanden als frühestes Datum 1471.

[2]) s. Semper, Die Sammlung alttirol. Taf.-Bild. zu Freising S. 511 (m. Abbldgn.).

[3]) Selbst wenn sie jünger ist als die Fresken, so ist sie doch ohne Zweifel die zuverlässige Wiederholung der ursprünglichen Inschrift, die wohl unter der 2. Reihe gestanden haben mag.

Form der Waffen und die Trachten. Der Helm der rechten trunkenen Wache kehrt in unzähligen nordischen Miniaturen der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wieder, wie in der Münchner Chronik des Rudolf von Ems (Cgm. 5) oder in der Villars Villeroy-Bibel[1]) von 1370. Auch der steife und unbewegte Christoph, in dem noch die Typik der monumentalen Christophgestalten der romanischen Kunst nachlebt, verbietet eine spätere Datierung, wenn man ihn mit den lebhaft bewegten und unter ihrer Last gebeugten Gestalten der späteren Zeit, etwa der Terlaner von 1407 vergleicht.

Etwa in die gleiche Zeit wie die Fresken von St. Katharina fallen zwei bisher unbeachtet gebliebene Darstellungen, die sich an der Außenseite des kleinen St. Helenakirchleins nicht weit von Deutschnofen befinden. Man erreicht das einsam bei einem Bauernhof auf dem Hochplateau gelegene Kirchlein nach etwa vierstündigem Marsch durch das Brantental von Leifers aus (der ersten Bahnstation südlich von Bozen) oder in etwa gleicher Zeit von Bozen durch das Eggental über Birchabruck. Die Fresken sind offenbar älter als die schöne und prachtvolle Bemalung des Innern, die wir später betrachten werden.

Sie stellen je zwei weibliche Heilige neben einander dar, das einemal die Muttergottes mit dem Jesuskind auf dem Arm und neben ihr St. Katharina, das anderemal St. Barbara und St. Margaretha. Sie sind in ganzer Figur aufrecht stehend und annähernd in Lebensgröße gemalt. Wir halten uns an den Zustand der Bilder vor ihrer mittlerweile durch Siber erfolgten Restauration.

---

[1]) Abbldgn. in Exemples of the Art of Book-Illumination, Bernard Quaritsch, London 1889.

Der Kopf und die Brustpartien der Muttergottes sind zerstört, ebenso die unteren Gewandpartien bei St. Helena und Margaretha, die der beiden anderen ziemlich beschädigt. Dagegen sind die drei übrigen Köpfe fast ohne jeden Schaden geblieben, und auch die oberen und mittleren Teile der Gewänder im Ganzen trefflich erhalten. Aufbau der Körper und Zeichnung der Köpfe erinnern an den hl. Christoph von St. Katharina, obwohl hier das Dreiviertelprofil gewählt ist. Sie haben die schöne runde Stirn, die feine Linie der Brauen, die gerade starke Nase und den zierlichen und kleinen, aber vollen Mund, wie auch den Schnitt der Augen mit ihm gemein. Die Körperformen sind voller und mächtiger, als wir sie im Allgemeinen in St. Katharina gefunden hatten. Eng verwandt ist jedoch der Faltenwurf. Das Gewand fällt sehr schlicht von den Schultern herab, und wird durch die Haltung des Armes in schön gerundeten aber nicht zu dichten Kurven gerafft und gleitet in leisem Spiel und sanftem Rhytmus darüber hinweg zu Boden. Bei dem Herabfallen eines Saumes zeigt sich die charakteristische Wellenlinie, die sich auch in St. Katharina wie überall in der gotischen Kunst dieser Zeit findet. Die Malerei ist sehr sorgfältig ausgeführt und macht überhaupt einen durchaus angenehmen Eindruck. Sie rührt in keinem Falle von demselben Meister her wie die Fresken von St. Katharina, dazu weicht zu vieles von diesen ab; die Gestalten sind um einiges körperlicher, auch ruhiger und ebenmäßiger, als jene; auffallen muß, daß die drei erhaltenen Köpfe fast aufs Haar unter einander übereinstimmen, daß also auch nicht der geringste Versuch zu einer unterscheidenden Charakterisierung gemacht worden ist, ein Umstand, der vielleicht auf ein höheres Alter gegenüber St. Katharina deuten könnte. Auch die Umrahmung ist noch einfacher als dort. Daß das Christkind nackt gebildet ist, braucht dem nicht zu widersprechen; wir trafen das ja schon in der Johanniskapelle in Brixen an.

Die beiden Bilder stimmen, obschon einander sehr verwandt, — stilistisch nicht völlig überein, obwohl kein Zweifel aufkommen kann, daß sie der gleichen Werkstatt und wohl

auch dem gleichen Jahrzehnt zuzuschreiben sind. Die Darstellung mit der Muttergottes und St. Katharina ist in den Details reicher und ausdrucksvoller als das zweite Bild, und die Haltung der Frauen auf ihm natürlicher und frischer; auch die Zeichnung der Hände ist hier besser; indessen fallen diese Verschiedenheiten dem Gemeinsamen gegenüber nicht sehr ins Gewicht.

Daß auch diese Figuren im Ganzen durchaus gotischen Charakter tragen und nicht nach Verona, sondern nach dem Norden hinneigen, lehrt der überaus interessante Vergleich mit der Madonna vom Deichsel'schen Altar in Berlin[1]), die der Madonna in St. Helena überraschend genau entspricht. Man beachte die Haltung, die Gewandmotive, den Faltenwurf und selbst das Christuskind. Die Deichsel'sche Madonna ist zweifellos jünger, und ihr Meister hat sicher nicht das in den Bergen versteckte Werk des Tirolers gekannt; aber die Verwandtschaft ist schlagend und darf darum mit besonderem Nachdruck dem stetigen Hinweis auf die Veroneser Kunst entgegen gehalten werden.

In diesem Zusammenhange sei auch die Madonna in der Fensternische der Apsis von St. Martin in Kampill erwähnt, die freilich ziemlich schlecht erhalten, aber doch wenigstens der Restauration der übrigen Bilder entgangen ist. Sie scheint ebenfalls noch dem 14. Jahrhundert anzugehören, und wirkt in ihrer fast ein wenig süßen Anmut und Duftigkeit rein gotisch. Es ist keine Schwere an ihr; ihre Züge tragen keinen tiefen Ausdruck, sind auch nicht sehr lebendig, aber sie besitzen die Lieblichkeit und das leichte weltfremde Lächeln gotischer Figuren. Wir können Semper weder zu seiner Datierung noch zu seiner Lokalisierung beipflichten: „Man kann geradezu annehmen, daß sie von einem italienischen Maler hergestellt ist, aber einem solchen, der der zweiten Veroneser Schule angehört, die unter

[1]) Im Kaiser Friedrich-Museum; aus Nürnberg. Phot. Hanfstängl. Abbldg. bei Janitschek S. 206.

dem Einflusse Stephanos da Zevio stand“[1]). Zustimmen aber können wir darin, daß diese Madonna von großer Schönheit ist. Sie trägt das nackte Kind auf dem Schoß und hält in der einen Hand eine Blume. Sie thront ziemlich aufrecht; die Falten sind sehr weich, unten ist der Stifter gemalt. Gegenüber bemerken wir noch St. Martin zu Pferde den Mantel teilend, und oben in der Nische einen Christuskopf, beide schlecht erhalten.

VII.

Der Chor der Pfarrkirche zu Terlan.

Der historischen Anordnung nach folgen die Fresken im Chor der Pfarrkirche zu Terlan[2]). Aber sie entstammen einer andern Richtung der Bozener Malerei als die bisher betrachteten, denen sich erst später wieder mehrere Zyklen direkt anschließen werden. Die Terlaner Chorfresken lassen sich in keiner Weise aus den Malereien von Kampill oder St. Katharina erklären, und besitzen demgemäß Eigentümlichkeiten, die wir bisher noch nicht getroffen haben, und die das Bild der Bozener Malerschule nicht unerheblich erweitern.

Unter den immerhin recht ansehnlichen, aber gegen den ehemaligen Reichtum doch nur spärlichen Resten jener Kunst lassen sich die wenigsten so dicht neben einander stellen, daß wir sie als Produkte einer Werkstatt oder gar eines Künstlers ansehen könnten. Wir müssen eben mit einer ungewöhnlich großen Anzahl von Meistern rechnen, die zu jener Zeit in Bozen tätig waren, und die nicht nur in den Hauptlinien einer

[1]) s. Semper i. Offiz. Ber. S. 62 u. St. Vigil S. 270 f. Schmölzer a. a. O. S. 60 f. erblickt neben der im Grunde deutsch-gotischen Auffassung des Bildes italienischen, insbesondere sienischen Einfluß; datiert es aber gleich uns in das Ende des 14. Jahrh.

[2]) s. auch Atz, Chronik von Terlan, Schmölzer a. a. O. S. 14 ff. Riehl S. 191 ff. etc. — Abbildgn. bei Schmölzer.

ganzen Werkstattentwickelung, sondern auch innerhalb dieser als Persönlichkeiten von einander abwichen. Alle verbindet natürlich das Band gewisser Gemeinsamkeiten, die sie als boznerisch charakterisieren. Nicht aber dieses, sondern in ihren Abweichungen die verschiedenartigen Zuflüsse, die dem Gesamtbilde zugeführt werden, die wechselnden Darstellungsmittel und die Ziele der Einzelnen, die doch immer einander im Ganzen weiter leiten, aufzudecken, ist Hauptaufgabe unserer Bemühungen.

In dem hohen, vielflächigen und weiträumigen Chor der Pfarrkirche zu Terlan ist jeder Fleck der Wände mit Malereien geschmückt. Der Eindruck auf den in die Kirche Tretenden ist trotz der unsympatischen Restauration und trotz des um 2 m erhöhten Bodens, der die Verhältnisse des Baues erheblich beeinträchtigt, noch groß. Wir verspüren eine feierliche Wirkung. — Die Darstellungen beziehen sich bis auf eine einzige alle auf das Leben der Jungfrau Maria. Stilistisch stimmen die meisten in den Hauptzügen ebenfalls überein, doch lassen sich auch Verschiedenheiten bemerken, die auf mehrere ausführende Hände unter Oberleitung eines Meisters schließen lassen, was bei dem großen Umfang der Malereien nicht Wunder nimmt. Allein hier stoßen wir wie so oft in Tirol auf Schwierigkeiten, die uns der Restaurator bereitet hat. Dieser hat die Bilder, als sie vor wenigen Jahrzehnten in der Kirche entdeckt und ans Licht gebracht wurden, vollständig übermalt und ihnen damit einen guten Teil ihres ursprünglichen Charakters genommen. Ihr heutiger Zustand läßt eine Scheidung zwischen Meister und Gesellen nicht mehr zu. Wir betrachten sie darum, ihren vielen Übereinstimmungen zufolge, als Einheit und scheiden hievon lediglich die Darstellungen der heiligen Sippe, des Bischofs von Myra, der einen Sturm beschwört, sowie der Muttergottes als Beschützerin der Menschheit aus, die sämtlich etwas jünger zu sein scheinen.

Eine ausführliche Beschreibung des Fresken nach ihrem Inhalt hat Atz geliefert[1]).

[1]) Atz, Die Pfarrkirche v. Terlan. Sond.-Abdr. aus d. Chronik v. Terlan.

Die einzelnen Gemälde sind von ungewöhnlich großen Formaten; dem Maler stand sehr viel Fläche zur Verfügung, und dies bot ihm die Möglichkeit, seinen Bildern in gewisser Weise größere Freiheit in der Komposition zu verleihen. Die Personen drängen sich weniger an einander, scheinen nicht mehr den Bildrahmen zersprengen zu müssen, wie auf den älteren Fresken, sondern finden mehr Platz in ihnen. Das Verständnis für den menschlichen Körper ist gewachsen. Die Personen haben bessere Verhältnisse, sie sind kräftiger geworden und zugleich organischer. — Aber was vor allem ins Auge fällt, das ist der ungemein dekorative Charakter der Bilder.

In den bisherigen Fresken hatten sich die Künstler noch wenig mit formalen Problemen beschäftigt. Ihnen lag vor allem daran, den Inhalt getreu und deutlich wiederzugeben. Unser Meister aber versucht, ihn möglichst prunkvoll und dekorativ darzustellen. Er denkt nicht nur daran, das Leben der Muttergottes an die Wand zu malen und den Andächtigen die Verherrlichung derselben möglichst deutlich vor Augen zu führen, ihn reizt es auch, die Wand schön zu schmücken und den Raum zu zieren. Die großen Flächen, die dem Maler zur Verfügung standen, konnten besonders ihrer Höhe wegen nicht ganz mit Figuren angefüllt werden; er durfte die Größenverhältnisse der Heiligen nicht übertreiben, um sie nicht beängstigend und übermenschlich wirken zu lassen, und die große Fläche, die ihm nun nach Darstellung des Vorganges übrig blieb, füllte er am natürlichsten, unauffälligsten und zugleich wirkungsvollsten aus, indem er die Architektur reicher ausbaute und durch ein wechselvolles Spiel von phantasiereichen Türmchen, Erkern, Giebeln etc. die an sich tote Wandfläche belebte. Diese Aufgabe war in der Bozener Malerei völlig neu; dabei vernachlässigte er freilich Eines vollständig, was gerade die letzte Zeit vor ihm wie die folgende Zeit des 15. Jahrhunderts unablässig verfolgte, die räumliche Erweiterung und eingehende Schilderung des Schauplatzes. Seine Kompositionen sind flächenhaft ohne den geringsten Versuch einer Raumgestaltung[1]), sie

[1]) Anders Semper, St. Vigil S. 261 f.

bedeuten nicht mehr, als eine rein teppichartige Ausschmückung der Wand. In Kampill wurde der Schauplatz bereits, wenn auch nur flüchtig, zu kennzeichnen versucht, und in St. Katharina war seine Darstellung schon Grund zu Versuchen, die Bildfläche nach der Tiefe hin zu durchbrechen, geworden. Diese Linie läßt sich in der Tiroler Kunst stetig weiter verfolgen bis zu Pacher. Aber unsere Fresken liegen weit ab von ihr. Sie sind gegen die älteren zwar fortgeschritten, aber in einer anderen Richtung.

Die Kompositionen zerfallen in Vorder- und Hintergrund. Vorn stehen die Figuren als Träger der Handlung neben einander in einer Reihe und in einer Fläche. Hinter ihnen erhebt sich wie eine Wand die Dekoration des Hintergrundes, meist eine Architektur und füllt die übrige Fläche des Bildes aus. Zwischen beiden besteht nicht der geringste Raum; sie lösen sich perspektivisch durch nichts von einander ab. Selbst bei Darstellungen wie der Verkündigung, die doch in einem Raum zu denken ist, wird die Handlung nicht in die Architektur hinein verlegt, sondern geht außerhalb von ihr vor sich. Die Architektur dient dem Vorgang lediglich zum Hintergrund, freilich zu einem ungemein dekorativen.

In ihren Formen zeigen sie einen viel größeren Reichtum als die älteren Fresken. Schmölzer glaubt in ihnen die spielende Art der italienischen Gotik zu erkennen[1]). Die Architekturen Altichieros und seiner Schule jedoch, die hier in Betracht kommen könnten, sind jedenfalls wesentlich anders, weniger phantastisch und mehr real, und bei allem dekorativen Streben doch räumlicher. Eine gemalte Architektur, die der unsern entfernt ähnlich wäre, fanden wir in einer Miniatur des Mariale Arnesti in Prag[2]) von ca. 1360, das der Prager Miniaturen-

---

[1]) s. Schmölzer a. a. O. S. 18 u. 24, mit ihm Semper St. Vigil S. 261.

[2]) Abbldg. bei Woltmann-Wörmann, Gesch. d. Malerei S. 369. — Vgl. auch jene auf den Tafeln des berühmten Grabower Altars v. 1376 i. d. Hamburg. Kunsthalle, publ. von Lichtwark in seiner Schrift: „Meister Bertram.“ Hambg. 1905,

schule angehört. Freilich sind in dieser italienische Einflüsse nachweisbar, wir lassen es aber dahingestellt, aus solchen schwer greifbaren leisen Ähnlichkeiten eine italienische Beeinflussung auf unsere Fresken zu folgern, solange wir diese nicht direkt aus italienischen Werken selbst schließen können. Jedenfalls bleibt ihr Charakter darum im Grunde nicht minder deutsch. Wäre der Künstler in Italien gewesen und hätte von dort Anregungen mit nach Hause gebracht, so würden sich diese in der Art seiner Kompositionen oder in der Auffassung der Personen zu erkennen geben. Dies ist jedoch, wie auch von allen Forschern anerkannt worden ist, nicht der Fall: der Gesamteindruck ist der von rein deutscher Kunst.

Wir sehen das deutlich bei der Krönung Mariä, dem bedeutendsten und auch am besten erhaltenen Bilde des Zyklus. Inhaltlich ist es von größter Einfachheit. Dies ist nicht ohne Belang, wenn wir an die prunkhaften Aufgebote himmlischer Scharen bei etwa gleichzeitigen italienischen Bildern denken. Die Einfachheit und Beschränkung in den Mitteln tritt auch nördlich der Alpen im 14. Jahrhundert in den Darstellungen des gleichen Gegenstandes hervor. Christus und Maria sitzen vorn in der Mitte auf einer recht einfachen und schlichten Bank, die an sich nicht viel von einem Thron hat. Dahinter halten fünf Engelchen einen Vorhang, dessen Höhe bis über die Häupter der beiden hinausreicht, so daß sie sich von ihm abheben; er ist der eigentliche hintere Abschluß des Vorganges. Hinter ihm aber steigt eine seltsame, reiche Architektur in die Höhe, die keinen andern Zweck hat, als durch eine prächtige Ausfüllung des noch leer gebliebenen Teiles der Bildfläche die Darstellung ins Feierliche zu erheben, und ihre dekorative Wirkung als Schmuck der Wand zu steigern. Die italienischen Meister bilden stets einen einheitlichen, prächtig gegliederten Thron, auf, resp. in dem Christus und Maria Platz haben.

Legen wir mehrere ungefähr gleichzeitige italienische Darstellungen der Krönung Mariä, z. B. die von S. Giorgio oder der Eremitanikirche in Padua[1]) und ein paar nordische, etwa das

[1]) Phot. Anderson, Roma.

Pirnaër Antependium[1]) oder das Tafelbild im Museum des westphälischen Kunstvereins zu Münster[2]) neben die Terlaner, so erweist sich sofort ihr germanischer Charakter. Schon die Stellung der beiden Figuren zu einander entspricht der auf den deutschen Bildern üblichen. Während der italienische Meister die Figuren so zu einander hinneigt, daß ihre verlängerten Außenkonturen zu einem schön geschwungenen Spitzbogen zusammenlaufen und dadurch eine Art Dreieckskomposition erstrebt wird, setzen die deutschen Meister fast durchwegs die beiden Figuren aufrecht und fast parallel zu einander hin; nur der beinahe rechtwinklig quer herüber gestreckte Arm Christi verbindet beide. Auch das Motiv der nach Christus hingestreckten zusammengelegten Hände Mariä kehrt auf den deutschen Bildern regelmäßig wieder, während in Italien de Hände über der Brust gekreuzt sind. Zudem ist die Haltung beider Figuren in Terlan so rein gotisch, die Linien so wenig gerundet, daß auch ohne diesen Vergleich ein Zweifel an dem germanischen Blute ihres Meisters nicht möglich wäre. Es sei noch kurz auf die gotischen Formen der Kronen im Gegensatz zu denen der italienischen Bilder hingewiesen. Endlich korrespondiert auch der Gesichtsschnitt der Terlaner Bilder mit den breiten hochgewölbten Stirnen, den kleinen Nasen und dem schmalen Untergesicht vollkommen mit dem auf zeitgenössischen Tafelbildern und Miniaturen (Manesse-Handschrift, Gebetbuch für Nonnen aus Salzburg, Cgm 101 der Münchener Staatsbibliothek etc.).

Auf der Wand gegenüber befindet sich der Tod Mariä. Er ist nicht so gut erhalten wie die Krönung. Auch hier ist die Komposition ganz flächenhaft. Die Bettstatt der Sterbenden steht genau von links nach rechts im Bilde, zu Kopf und zu Füßen die Apostel, in der Mitte hinter dem Bett Christus in der Mandorla, der ihre Seele in Emptang nimmt. Das Bild ist also streng symmetrisch eingeteilt. Über den Köpfen der

[1]) Im Museum d. kgl. sächs. Altertumver. zu Dresden; Abbldg. bei J. v. Falke, Gesch. d. deutsch. K.-Gewerb. S. 110.

[2]) Abbldg. bei Janitschek S. 214.

Figuren schließen sechs schwebende Engel mit Weihrauchgefäßen etc. die Szene nach oben ab; hinter ihr steigt wiederum eine phantastische, von zierlichen gedrehten Säulchen nur schwach getragene Architektur empor, die den oberen Teil des Bildes ausfüllt. Wir bemerken an ihr ähnliche gotische Giebel wie bei der Krönung, nur ist sie weit unruhiger, überladener und weniger klar gegliedert. Der Aufbau ist noch weniger konstruktiv als dort: die Architektur bildet ein Chaos zurückweichender und vorspringender Teile mit Hallen und Giebeln, Fenstern und Erkern, das jede Klarheit und Vorstellungsmöglichkeit vermissen läßt und in seiner Schwere nicht von den Säulchen getragen, sondern über den Personen zu schweben scheint. Wir werden ein wenig an die baldachinartigen Aufbaue erinnert, die an gotischen Kirchen über den Steinfiguren als Schutzdächer angebracht sind.

Der Faltenwurf ist hier leider verdorben; er ist absolut nichtssagend und charakterlos. Auch das nebenstehende Bild, Mariä Begräbnis, ist in allen Einzelheiten ruiniert; nur die Komposition darf als ursprünglich angesehen werden. Sie ist ebenso einfach symmetrisch, gerade von links nach rechts und ohne räumliche Vertiefung aufgebaut wie die vorige.

Etwas besser erhalten ist Maria als Himmelskönigin. Sie steht in einer merkwürdigen ornamentalen Umrahmung; zwei gewundene Säulen mit Blattkapitälen tragen einen breiten, ebenfalls mit Blattornamenten geschmückten Bogen, der sich über Maria wölbt. In diesen Ornamenten mag Italien mitgesprochen haben. Aber dies bleibt für das Wesentliche genau so bedeutungslos und äußerlich, wie das Kosmatenband, das alle Bilder umrahmt. Von dem Bild geht eine relativ starke Stimmung aus. Die fest geschlossene Haltung und der starke Ausdruck, der im Antlitz, in der Neigung des Kopfes, wie in dem ganzen Körper lebt, bringen eine gute Wirkung hervor. Alle Einzelheiten entsprechen denen der übrigen Bilder und bringen nichts Neues hinzu.

Die oberste Reihe der Darstellungen in den Schildbögen zwischen den einzelnen Gewölbeansätzen ist zu stark übermalt,

in dem dunklen Kirchenraume auch zu hoch, als daß sie in die stilistische Untersuchung hineingezogen werden könnte. Die Bilder gehören sämtlich, ebenso wie die Einzelfiguren der vierzehn Nothelfer zwischen den Fenstern des Chores, wie schon eingangs gesagt war, einem Meister, resp. einer Werkstatt an und fügen dem Gesamtbilde keine wesentlich neuen Züge hinzu.

Zur Datierung der Fresken haben wir keine sicheren Anhaltspunkte, außer dem festen Datum der Malereien des Schiffes, die 1407 hergestellt wurden. Allgemein wurde die Ausschmückung des Chores zuerst in Angriff genommen, erst später die der übrigen Kirchenräume[1]). Auch der Vergleich der beiden Zyklen ergibt das Resultat, daß die Chormalereien die älteren sind. Von den Malereien des Schiffes soll weiter unten gehandelt werden. Die Baugeschichte der Kirche ist leider durch keine Urkunden bekannt. Sie soll von 1380 an gebaut worden und kurz vor 1400 beendet worden sein[2]). Wir möchten die Malereien ungern später als in das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datieren, und folgen darin dem allgemeinen Urteil derer, die sich mit den Gemälden beschäftigt haben.

Seltsam ist das Verhältnis unserer Fresken zu den anderen gleichzeitigen Fresken in Tirol. Es ist richtig, daß sie sich von den meisten sehr unterscheiden. Aber wir können daraus doch nicht wie Schmölzer schließen[3]), daß ihr Meister kein einheimischer Künstler gewesen sei. Bei der außerordentlichen Menge von Bozener Malern, die um 1400 teils nachgewiesen[4]), teils vermutet werden können, läßt es sich schwer annehmen, daß einem von auswärts Zugewanderten durch einen so großen Auftrag eine solche Bevorzugung vor den Mitgliedern der heimischen Zunft zuteil geworden wäre. Es ist darum Schmölzer auch mehrfach widersprochen worden[5]). Wir gewahren viel-

[1]) s. Schmölzer a. a. O. S. 25.

[2]) s. Atz, Kunstgesch. S. 246.

[3]) s. Schmölzer a. a. O. S. 22.

[4]) Vgl. Jahrbuch der K.-Sammlgn. d. allerh. Kaiserhauses, Wien, Jahrge. 1883 u. 1899. Ferner Alois Spornberger a. a. O. S. 77 ff.

[5]) Semper hält es für wenig begründet, den Meister für einen Salzburger anzusehen, läßt aber die Frage, ob er ein Tiroler sei, offen, — nicht

mehr trotz aller Verschiedenheiten auch eine Reihe von Zügen, die sie mit anderen Tiroler Fresken gemeinsam haben; so in der Figurenbehandlung, dem Faltenwurf und vor allem der nur für Tirol charakteristischen Mischung rein deutscher Anschauungsweise mit äußeren Zutaten, wie Ornamenten, die ohne Frage aus Italien stammen.

Nicht ausgeschlossen aber ist es, daß der Terlaner Meister als gebürtiger Tiroler auf der Wanderschaft nicht nach Italien, sondern nach Deutschland gekommen sei, dort entscheidende Eindrücke aufgenommen habe und wieder nach der Heimat zurückgekehrt sei, wo er in die Zunft aufgenommen und mit der Ausmalung der Kirche beauftragt worden sein mag. Jedenfalls muß er in Tirol ansässig gewesen sein, da wir seine Spuren noch anderweitig in der Umgebung Bozens wiederfinden.

Am deutlichsten erkennen wir sie in einem Fresko der Katharinenkirche des Mitterdorfes von Kaltern, das eine auffallende Verwandtschaft mit den Terlaner Fresken zeigt[1]). Leider ist es es ebenfalls von Hintner übermalt worden. Es stellt den Tod Mariä vor und stimmt in den Grundzügen der Komposition mit der gleichen Szene in Terlan überein. In der Mitte des Bildes steht vorn das Lager der Sterbenden der Länge nach von links nach rechts, dahinter Christus in der Mandorla, zu Kopf und zu Füßen die betenden Apostel. Die Bettstatt ist auf beiden Bildern fast übereinstimmend, nur ist sie in Kaltern perspektivisch unrichtiger gezeichnet. Ebenso ähnlich sind einander die Gestalten Mariä auf beiden Bildern; selbst die ge-

---

ganz mit Unrecht, da die Abweichungen von den meisten übrigen Bozener Fresken nicht zu leugnen sind. Indessen halten wir nach genauem Abwägen des Für und Wider doch unsere obige Meinung aufrecht. Siehe auch Riehl a. a. O. S. 192.

[1]) s. Semper, St. Vigil S. 262. — Clemen (Mittlgn. d. C. C. N. F. XV. S. 13) setzt es verkehrter Weise in die Schule Stotzingers (s. u.), u. rechnet es (S. 240) zu der „italienisierenden Richtung der Südtiroler Kunst."

streifte Decke ist dieselbe. Auch Christus ist der Hauptsache nach in Haltung, Bewegung und in den Gewandmotiven beidemale gleich; in Kaltern ist er ein wenig ungeschickter, das Verhältnis von Kopf zu Körper weniger natürlich und sein ganzer Typus wie die Proportionen mehr den Bildern von St. Katharina im Tierser Tal genähert. Daraus läßt sich vielleicht auf ein etwas höheres Alter schließen, vielleicht aber auch auf einen Maler, der in beiden Werkstätten tätig gewesen ist.

In der Ausführung bemerkt man eine geringere Sorgfalt und Genauigkeit. Man vergleiche z. B. die beiden Mandorlen. Verschieden von Terlan sind die Apostelgruppen, die in Kaltern weniger geschlossen und unruhiger sind. Die für Terlan so besonders charakteristische Architektur fehlt hier ganz; doch ist dies aus dem Format des Gemäldes, das eine spitzbogige ziemlich niedrige Wandfläche füllt, erklärlich und wohl von vorneherein dadurch bedingt gewesen.

Auch die schwachen Reste einer Darstellung der heiligen Anna selbdritt an der Außenseite der Pfarrkirche von Tramin erinnern, wenigstens in der dekorativen Hintergrundsarchitektur, an den Terlaner Chor, während die Bruchstücke der erhaltenen Köpfe auf eine etwas spätere Zeit deuten.

VIII.

Sanct Johann im Dorfe.

Bei der Schilderung der bisher betrachteten Fresken hatten wir immer wieder betont, wie rein deutsch ihre Art ist, wie eng sie sich in allem Wesentlichen der Kunst des Nordens anschließen. Dies ist für die Erkenntnis ihres Charakters um so bedeutungsvoller, als eine Beeinflussung der Bozener Kunst durch nordische Lokalschulen dem ganzen mittelalterlichen Kunstbetrieb nach nicht angenommen werden kann, sich im Einzelnen auch ebensowenig nachweisen lassen würde, als eine

von Italien her, und wir somit das Deutsche in ihr als den natürlichen Kern betrachten müssen, der ihr Wesen in erster Linie bestimmt hat. Solche Parallelerscheinungen wie die Madonna von St. Helena und der Deichsel'sche Altar, oder die Krönung Mariä in Terlan und das Pirnaër Antependium haben das deutlich erwiesen, und uns ebenso ihre unabhängige Zugehörigkeit zu der Kunst des Nordens wie ihre Unbefangenheit Italien gegenüber gezeigt.

Nun aber, um 1400, treten in der Tat in der Bozener Kunst Erscheinungen auf, die, wenn auch nur sehr allgemein, doch deutlich eine Einwirkung Italiens verspüren lassen. Freilich bleibt der Kern auch hier noch deutsch; die Künstler sind keineswegs zu Italienern geworden, in deren Werken nur noch schwache Reste der alten germanischen Tradition nachklängen; aber es ist doch etwas hinzugetreten, das wir in den älteren vergebens gesucht haben, und dieses zunächst schwer greifbare, mehr fühlbare, als sichtbar herauszulösende Etwas kommt eben aus Italien. Während wir bei den älteren Fresken die italienisierenden Ornamente als Übernahmen aus zweiter oder dritter Hand ansahen, da die Bilder selbst in ihrem Charakter nichts Italienisches aufwiesen, so müssen wir nun, da das Italienische unverkennbar auch in die Darstellungen eingedrungen ist, annehmen, daß die Künstler nach Italien gewandert sind und dort direkte Anregungen empfangen haben. Dennoch hat dies auch jetzt nicht vermocht, den deutschen Charakter der Bozener Kunst zu verwischen und sie zu einer Tochterschule Veronas oder Paduas umzuwandeln. Der Prozeß, den wir hier sich vollziehen sehen, ist im Grunde nicht anders, als hundert Jahre darauf im ganzen Norden, als die Renaissance die deutschen Maler nach Italien lockte und ihnen dort bedeutsame Lehren gab; aber darum blieb die Kunst immer deutsch.

Der erste Zyklus, an dem wir diese Veränderungen spüren, befindet sich an den Gewölbeflächen von St. Johann im Dorfe[1])

[1]) Mittlgn. d. C. C. II S. 59 u. 19 S. 226 (m. Abbldgn). Schmölzer a. a. O. S. 26 ff., Riehl a. a. O. S. 189 ff., Semper St. Vigil S. 244 ff. —

in der Gemeinde Zwölfmalgreien bei Bozen. Von der einst vollständigen Bemalung des Innern, deren Anordnung der von Kampill auffallend ähnelt, hat sich nicht mehr erhalten, als ein Christus in der von Engeln getragenen Mandorla am Scheitel des Gewölbes und an dessen unteren Flächen je vier Darstellungen aus dem Leben der beiden Johannes, während alles Übrige, von dem man noch schwache Spuren bemerkt, durch Feuchtigkeit und Übertünchung zugrunde gegangen ist. Der Zyklus ist bereits mehrfach beschrieben worden[1]).

Sämtliche Bilder sind zwar nicht in neuer, sondern schon in älterer Zeit restauriert worden, aber darum nicht weniger unglücklich. Wir müssen uns deshalb wieder auf ihre Hauptzüge beschränken und das feinere Detail unberücksichtigt lassen.

Die Mitwirkung mehrerer Gesellen an einem größeren Werke hat ja in der Art des mittelalterlichen Zunftwesens ihre Begründung; wir müssen darum bei allen umfangreicheren Zyklen von vornherein mit einer Ungleichmäßigkeit in der Ausführung rechnen; waren diese bisher so gering, daß wir über sie hinwegsehen konnten, da sie die einheitliche Betrachtung des Ganzen nicht störten, so sind die Verschiedenheiten in St. Johann so stark geworden, daß wir eine Teilung vornehmen müssen.

Die Bemalung des Ganzen erfolgte ja ohne Zweifel nach einem Plane und ebenso sicher zu ein und derselben Zeit; aber die Unterschiede an ihnen beruhen doch nicht nur auf der geringeren Ausführung einzelner Bilder durch Gesellenhand, sondern auf der verschiedenen Art ihrer Entwürfe. Dadurch wird der Gesellentätigkeit ein größerer Raum gewährt, als man bisher annehmen mochte: der Geselle war hier nicht nur der Handlanger des Meisters, sondern beteiligte sich an dem Auftrag sogar mit eigenen Entwürfen, die sich freilich an die des Meisters stark anlehnten, und tritt dadurch diesem fast gleichberechtigt an die Seite. Auch Schmölzer erkannte zwei Hände[2]), wenn er auch unseres Erachtens nach nicht genau

[1]) Schmölzer a. a. O. S. 29 ff.

[2]) s. Schmölzer a. a. O. S. 35. Semper stimmt ihm bei a. a. O.

schied und in der Verteilung an die beiden Künstler irrte. Wir betrachten die vier Bilder jeder Wand als Einheit und scheiden nur zwischen Süd- und Nordwand. Indessen ist dies von geringem Belang, da die Künstler einander ja sehr nahe standen und sich schließlich mehr graduell als prinzipiell unterschieden[1]).

Als der bedeutendere Meister stellt sich uns der der Südwand mit den vier Bildern aus dem Leben Johannes des Täufers dar. Die Reihe beginnt am Chor mit der Verheißung an Zacharias, dieser folgt die Geburt, sodann die Namengebung Johannis und endlich die Predigt in der Wüste. Vermutlich erzählte eine untere Reihe die Taufe Christi und das Ende des Täufers.

Wir stehen den Fresken von St. Katharina stilistisch wieder näher als im Chor zu Terlan, wenn die Fresken von St. Johann auch bestimmt nicht derselben Werkstatt entsprossen sind. In allen Einzelheiten zeigt sich die über St. Katharina fortgeschrittene Zeit. In demselben Maße aber bleibt die künstlerische Bedeutung hinter jenen zurück. Die Architekturen sind komplizierter geworden, mannigfaltiger im Aufbau, reicher im Detail; die Proportionen der Figuren natürlicher, die Körper fester und schwerer. Alles dieses ist durch das Körnchen italienischen Salzes erreicht worden, das den Bildern beigemischt ist. Dieses hat ziemlich gleichmäßig alles durchdrungen und schmeckt überall heraus; die Grundbestandteile aber sind dadurch nicht wesentlich verändert worden. Hinter dem angenommenen Fremden lauert die einheimische Gotik und bricht hier und dort plötzlich hervor.

Die Fläche des Bildes wird nicht ungeschickt ausgefüllt,

S. 245. — Ganz unhaltbar jedoch scheint uns Schmölzers Meinung, ein Teil der Bilder rühre von Stotzinger (s. u.), der Rest von seinen Schülern her (a. a. O. S. 36).

[1]) Selbst die besten Bilder der Kirche aber gestatten uns nicht, der Wertschätzung Clemens beizupflichten, der in dem Ganzen „den Höhepunkt künstlerischen Schaffens der 2. Hälfte der Bozener Gruppe" erblickt (Mittlgn. d. C. C. N. F. XV. S. 13).

aber die Verteilung der Massen ist doch weniger planvoll vorgenommen worden, der Künstler stärker vom Stoff abhängig gewesen, als in St. Katharina. Die Bedeutung der Architektur entspricht in manchem der auf giottesken Bildern[1]). Selbst ihre Einzelformen erinnern an Italien: die Art, wie die Architektur die Bildfläche um die Personen herum bis an den obern Rand ausfüllt, ohne ihn jedoch zu berühren, so daß immer noch ein Streifen blauen Himmels über ihr bleibt, — die dünnen Säulchen und Pfeiler, die Galerien und die so charakteristischen Dächer sind ohne Giotto undenkbar[2]). In dem Bestreben, die Architektur reicher zu gestalten, geht dem Meister jedoch die Klarheit und Übersichtlichkeit leicht verloren, wie z. B. bei der Namengebung, da er an perspektivischem Können den von St. Katharina keineswegs überragt.

Deutsch scheint uns dagegen die Art seines Erzählens zu sein[3]). Betrachten wir die Geburt Johannis. Der Meister fügt in echt nordischer Weise dem Hauptvorgange eine Fülle von illustrierenden Einzelzügen und Details bei, um ihn wirkungsvoller zu machen: eine Frau trägt eine Schüssel mit Essen für die Wöchnerin herein, eine andere schürt in der Küche ein Feuer an, um Eier zu kochen, zwei bereiten das Bad und eine tritt, einen Kessel tragend, mit seltsamer Gebärde der Freude in das Gemach. Auch dieses und die in ihm befindlichen Gegenstände sind mit aller Liebe und Umständlichkeit geschildert: die echt deutsche Bettstatt[4]) mit dem darüber befindlichen Wandbrette, auf dem ein Krug und eine Tasse stehen, die mehrfachen Decken der Wöchnerin, die Küche mit dem Kamin und dem über dem Feuer hängenden Kessel, endlich der für die Arbeit hochgesteckte Rock der hereintretenden Magd, alles

[1]) Ähnlich Schmölzer a. a. O. S. 33.

[2]) Wir erinnern wiederum an die beste Zeit der deutschen Kunst, wo italienische Ornamente u. dergl. in die Bilder von Holbein, Altdorfer, Dürer u. Burgkmair eingedrungen sind!

[3]) Gerade in ihr erblickt Semper einen Beweis für die Verwandtschaft mit oberitalienischer Kunst, A. a. O. S. 246.

[4]) s. Riehl a. a. O. S. 197.

das verrät ein Interesse am Detail, das wir vorzüglich im Norden zu finden gewohnt sind.

Die Personen stehen zu den Architekturen in leidlich gutem Verhältnis; sie können sich einigermaßen frei bewegen, obwohl eine Raumvertiefung hier ebenso fehlt, wie auf den älteren Fresken. Aber wir werden durch das Arrangement bis zu einem gewissen Grade darüber hinweggetäuscht. Die Anordnung der Personen zu einander ist nicht ungeschickt. Sie sind alle einzeln herausgearbeitet, aber sie stehen doch in Beziehung zu einander. Eine große Mannigfaltigkeit in ihren Stellungen und Bewegungen erfreut unser Auge. Ihre Haltung ist, obwohl in ihr eine mehr körperliche Auffassung liegt und die Körper wuchtiger geworden sind, dennoch zum guten Teil gotisch geblieben. Die Unruhe und Lebhaftigkeit, die sie erfüllt, das Heftige mancher Bewegungen und die charakteristische Haltung des vorgestreckten Kopfes stehen im Gegensatz zu dem Gemessenen und Ruhigen der giottesken Kunst. Die Gesten sind eckig und erzwungen und von einer echt nordischen Raschheit und Jähe. In ihnen übersteigt das Wollen häufig das Können und führt den Meister zu Versuchen, denen er nicht gewachsen ist.

Die Charakterisierung ist wenig fortgeschritten. Sehr allgemein und etwas oberflächlich werden die Typen geschildert. Die Köpfe sind einander sehr ähnlich; alle haben einen besonderen Schnitt, der Stirn und Nase eine gerade Linie bilden läßt, wogegen der Mund dann sehr zurücktritt. Schönheit ist ihnen nicht eigen. Doch mag im ursprünglichen Zustande manches weniger derb gewirkt haben. Die Gewandbehandlung ist ziemlich einfach und summarisch, nicht so fein detailliert wie in St. Katharina, schließt sich aber doch der im Norden üblichen eher an als der giottesken, wie Schmölzer meint[1]); aber auch hier ist nicht deutlich zu sehen, wieviel Ursprüngliches noch erhalten ist.

Auf dem letzten Bilde, der Predigt Johannes in der Wüste,

---

[1]) s. Schmölzer a. a. O. S. 33. Ebenso Semper a. a. O. S. 246.

sah sich der Künstler vor die Aufgabe gestellt, eine Landschaft zu malen, und es ist ungemein lehrreich, wie er diese seiner Zeit noch so wenig geläufige Aufgabe löst: nicht in der Art Giottos oder Altichieros, sondern wie die nordischen Miniatoren des 14. Jahrhunderts. Er stellt zwei Berge dar, zwischen denen sich die Volksmenge gelagert hat. Diese Berge gleichen nicht der vereinfachten und doch das Wesentliche eines Gebirgszuges erfassenden Darstellung eines Berges bei Giotto, sondern sie sind ziemlich sonderbar aufgetürmte Haufen, die erst mit Hilfe einer Summe von kleineren Nebenzügen die Gesamtvorstellung von Bergen erwecken: eine Gemse, eine Burg, Strauchwerk und Erdabstufungen werden uns gezeigt, aber die harmonische Vereinigung dieser Einzelzüge zu einem wohlproportionierten Ganzen ist ausgeblieben. Eine ähnliche Auffassung der Landschaft fanden wir in der Mettener Handschrift in München (Clm 8201 d), wenn auch in weiter fortgeschrittener und besserer Darstellung; oder, auf einer früheren Stufe, in dem Cod. germ. 128, pag. 225, oder Cod. germ. 121 pag. 60 u. 64 (Gebetbuch aus Salzburg), sämtliche ebenfalls in der Münchner Staatsbibliothek, in denen das turmartige Aufwachsen des Gebirgsstockes aus der Ebene besonders deutlich an St. Johann erinnerte.

Semper erblickt in dem langen, spitz verlaufenden Gewande des herabschwebenden Engels bei der Verkündigung Veroneser Einflüsse[1]). Der Engel ist jedoch so leicht, so schlank und dünn gegenüber den gedrungenen Engeln, wie sie in Verona gemalt wurden, daß er uns im Gegenteil an nordische Darstellungen gemahnt hat. Niemand wird die Engel des Altmühldorfer Altars für italienisch nehmen, und diesen ist der von St. Johann weit ähnlicher, als Veroneser Engeln. Was beiden gemeinsam ist, wird durch die gemeinsame Aufgabe und die verwandte und parallel gegangene Kulturentwicklung bedingt. Germanen und Romanen brauchen sich schließlich ja einen Engel nicht prinzipiell anders vorgestellt zu haben. Hier ist zu entscheiden zwischen Gemeinsamkeiten, die aus einer

[1]) s. Semper a. a. O. S. 246.

Gleichheit der Grundlage hervorgegangen sind, und solchen, die einen speziellen Schulzusammenhang zur Ursache haben.

Die Nordwand enthält vier Bilder aus dem Leben Johannis des Evangelisten. Die Reihe beginnt an der Eingangswand mit der Darstellung des Wunders, wie Johannes den Giftbecher segnet und zugleich zwei Tote zum Leben erweckt. Es folgt die Erweckung zweier Toten durch Kleiderauflegen, dann die Szene, wie Johannes einen vornehmen Jüngling dem Bischof anvertraut, und endlich dessen Rückforderung vom Bischof durch Johannes.

Diese Bilder, obwohl zweifellos zu gleicher Zeit entstanden wie die Bilder der Südwand, und im Allgemeinen auch dem Stil dieser entsprechen, weisen doch in manchem auf die älteren Werke der Bozener Malerei zurück und sind dementsprechend auch noch weniger von Italien berührt.

Die perspektivischen Versuche sind geringer als an der Südwand. Die Handlung spielt sich ganz vorn im Bild ab; den Hintergrund bildet die Architektur. Diese ist durchaus flächenhaft dekorativ; die Personen stehen vor ihr und werden nicht in sie hineingezogen wie in St. Katharina oder den Fresken der Südwand. Der Künstler hat nicht einmal das Bestreben, durch die Architektur den Schauplatz bestimmter zu bezeichnen; sie dient ihm nur zur Ausfüllung des Hintergrundes. Auf drei Darstellungen bildet die Architektur nicht einen zusammenhängenden Komplex, sondern man sieht zwei von einander getrennte Gebäude, eine Eigentümlichkeit, die durch den Stoff nicht bedingt war. Es sind dies die drei Bilder, auf denen sich zwei Parteien feindlich gegenüberstehen; vielleicht hat der Künstler dies durch die Trennung der Architektur deutlicher machen wollen. Zur Charakterisierung des Ortes war es nicht nötig, wirkt im Gegenteil in dieser Hinsicht eher verwirrend. Er setzt einen Thron neben ein Gebäude, ohne beide im Charakter von einander zu unterscheiden, was seinen Grund in

nichts anderem als dem Bestreben hat, die Fläche nach oben zu auszufüllen. Bei aller Unklarheit aber erkennen wir in ihnen doch die über St. Katharina hinausgeschrittene Zeit. Sie sind komplizierter und mit Einzelheiten überladener als jene. In ihren Formen neigen sie stark zu ihnen hin, nur sind sie um ein Beträchtliches plumper und ungeschickter. Auch an ihnen bemerken wir eine Menge vorspringender Balkons und Altanen, Türmchen und Zinnen ohne den reichlichen Einzelschmuck, den die Architekturen der Südwand an Mosaikbändern, Fensterrosen, Galerien etc. besitzen. Kurz, sie tragen der Hauptsache nach den Charakter der Architekturen, die damals in der ganzen nordischen Kunst gemalt wurden, und, abgesehen von den durch die Zeitstufe bedingten Ähnlichkeiten, aus ganz anderer Anschauung hervorgingen, als die der Giottoschule. Eine deutliche Parallele zu ihnen liefern die Gebäudedarstellungen auf dem Teppich im Regensburger Rathaus, der den Kampf der Laster und der Tugenden schildert, wenn dieser auch um ca. 2 Jahrzehnte später entstanden sein mag.

Auch im figürlichen Teil tritt die Gotik stärker hervor als an der Südwand; am deutlichsten in Johannes, oder dem sitzenden König auf dem zweiten Bilde, in dem selbst Schmölzer gotische Reminiszenzen erblickt. Die Gesten sind etwas gespreizt und vordringlich, die Köpfe denen der Südwand größtenteils sehr ähnlich. Der Gesichtsschnitt ist, soweit wir ihm trauen können, jedenfalls ungiottesk; die großen Augen, der kleine Mund und die starke Nase sind Schuleigentümlichkeiten, die wir überall auf den Bozener Fresken wie auch nördlich der Alpen finden können. Die geringelten Haarsträhne, die Semper für giotteskes Schulgut nimmt[1]), kommen ebenfalls in der gesamten Kunst des Nordens vor, wie z. B. auf dem Altmühldorfer Altar, und können die Annahme eines erheblichen Einflusses vom Süden her nicht sonderlich stützen.

Zur Datierung liegen keine äußeren Hilfsmittel vor. Die stilistischen Eigentümlichkeiten der beiden Zyklen weisen sie

[1]) s. Semper a. a. O. S. 246.

in die Zeit um 1400[1]). Schmölzer und mit ihm Semper führen das Vorkommen des Vintler'schen Wappens an[2]), welches in Wirklichkeit jedoch in der ganzen Kirche nicht vorkommt; vielmehr sind die Malereien eine Stiftung der Herren v. Botschen[3]), wie ihr Wappen in der ornamentalen Umrahmung besagt, und hieraus läßt sich nichts weiter folgern, da wir von dieser Familie nichts wissen, was damit in Zusammenhang gebracht werden könnte.

Die oberen Gewölbemalereien: Christus in der Mandorla, die von den Engeln gehalten wird, umgeben von den Evangelistensymbolen, zu behandeln, müssen wir uns gleich Schmölzer versagen[4]). Sie sind durch die Übermalung völlig unkenntlich geworden. Wir erklären uns zu einem Urteil außerstande und können nur vermutungsweise annehmen, daß sie derselben Werkstatt und Zeit angehören, wie die unteren Gemälde.

IX.

Sanct Valentin bei Seis.

Auf dem Mittelgebirgsplateau, das sich über dem Eisacktal am Fuße des Schlern hinzieht, steht in der Nähe von Seis ein zur Pfarre Kastelruth gehöriges Kirchlein, das dem heiligen Valentin geweiht ist. Es besaß im Innern wie an den Außenwänden einen reichen Freskenschmuck, von dem nur noch die Bilder der südlichen Außenseite erhalten sind[5]). Ihr Zustand ist, abgesehen von den Einkritzelungen der Besucher und einigem Abbröckeln der Farbschicht in den unteren Teilen, leidlich

[1]) Semper setzt die Fresken ins 15. Jahrhundert, a. a. O. S. 254; Schmölzer in das Ende des 14. Jahrhunderts a. a. O. S. 43.

[2]) s. Schmölzer a. a. O. S. 27 u. S. 42, Semper a. a. O. S. 249.

[3]) s. Atz K.-Gesch. S. 357.

[4]) Schmölzer a. a. O. S. 41 f. Dagegen behandelt sie Semper ausführlicher, wenn auch etwas allgemein a. a. O. S. 249 f.

[5]) S. auch Mittlgn. d. C. C. N. F. XV, s. 242. Riehl a. a. O. S. 161 f.

gut; wenigstens sind sie nicht restauriert worden. Sie sind neben einander in einer Reihe angeordnet; diese enthielt ursprünglich vier größere Bilder. Dargestellt waren am linken Ende St. Christoph, am rechten Maria mit dem Jesusknaben thronend; zwischen diesen die Anbetung durch die Könige und die Kreuzigung. Von der Kreuzigung ist nur mehr Maria erhalten, das Übrige ist durch das Hereinbrechen eines Fensters in die Wand vernichtet worden. Zu diesen kommt dann noch eine kleine Darstellung des Schweißtuches über einem jetzt vermauerten Fenster, das die Mitte der ganzen Reihe zwischen Anbetung und Kreuzigung einnahm, sowie rechts außerhalb der Reihe ein kleineres Bild des heiligen Valentin in ganzer Figur. — Die Fresken sind trotz ihres geringen Umfanges bezüglich der Sorgfalt ihrer Ausführung sehr ungleichmäßig; der Meister scheint der Gesellenhand mehr zu tun übrig gelassen zu haben, als wir bei kleineren Zyklen sonst beobachtet haben. Indessen rühren wohl alle Darstellungen wenigstens im Entwurf von einer Hand her.

Das interessanteste Bild ist die Anbetung durch die Könige. Maria mit dem nackten Kinde auf dem Schoß, sitzt ganz rechts im Bilde im Dreiviertelprofil nach links gewandt vor einer einfachen, nach allen Seiten offenen Hütte. Neben ihr steht Josef, der diesmal nicht schläft, sondern das Kommen der drei Könige mit einer etwas übertriebenen Geste beegrüßt, indem er die Hände ein wenig theatralisch über der Brust kreuzt. Links befinden sich die hl. Könige. Der vorderste hat seine Krone abgelegt und überreicht kniend sein Geschenk, indem er zugleich des Kindes Füße küßt. Die beiden anderen stehen aufrecht und wartend hinter ihm. Sie repräsentieren die drei Altarsstufen: das Jünglings-, Mannes- und Greisenalter. Den Hintergrund bildet eine Gebirgslandschaft.

Diese ist ihrem ganzen Charakter nach stark giottesk und zwar bis zu einem solchen Grade, daß man unwillkürlich ein Vorbild vermuten möchte, aus dem sie herausgenommen worden sei. So wenig einleuchtend will es scheinen, daß sie von derselben Persönlichkeit erfunden wäre, wie die tirolisch-deutsche

Madonna. Wir sahen uns darauf hin unter den Fresken Oberitaliens, die in Betracht kommen konnten, um und hafteten mit dem Auge plötzlich an der Flucht nach Ägypten in der Scrovegni-Kapelle, deren landschaftlicher Hintergrund in der Tat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem auf unserem Bilde besitzt. Bei Giotto ist die Landschaft in größere und einfachere Züge zergliedert, von edleren und harmonischeren Linien bestimmt; aber die Art des Gebirgsaufbaues, des Herabsinkens der Linie vom Gipfel, oder wie die Bäume in dem Gebirgsstock wurzeln, stimmt auf beiden Bildern im Wesentlichen derart überein, daß wir nicht zweifeln können: der Meister von Seis ist persönlich in Padua gewesen und hat einen starken Eindruck von den Bildern Giottos erhalten, der in dem Fresko von Seis selbst zu direkter Nachahmung geführt hat.

Auch der kniende heilige König hat viel von Italien und nicht minder Josef, dessen etwas verunglückte Geberde vielleicht aus einer ungeschickten Nachahmung des giottesken Pathos zu erklären ist, die unserem Tiroler Künstler ganz naturgemäß mißlingen mußte, und so einen Beigeschmack des Unechten und Gezwungenen bekam.

Dagegen wundern wir uns, in demselben Bilde in der Madonna eine gotische Figur vor uns zu sehen, die ihre Zugehörigkeit zu den Typen von St. Katharina nicht verleugnet. Es ist ein merkwürdiger innerer Widerspruch, der hierin zutage tritt. Während in St. Johann alles ziemlich gleichmäßig von einem Tropfen italienischer Kunstweise durchtränkt war, prallen hier die Gegensätze unausgeglichen auf einander und bringen eine Disharmonie in das Bild hinein. Zugleich bemerken wir, wenn wir das Ganze auf seinen Gehalt hin betrachten, eine gewisse Lehre und Ausdruckslosigkeit, die wir wohl nicht mit Unrecht als natürliche Begleiterscheinung — nicht Folge — des erwöhnten innern Widerspruches ansehen dürfen. Das Temperament des Künstlers besaß nicht die Wärme, die alles aus einem einheitlichen Empfinden schafft. In St. Johann zeigte sich Lebhaftigkeit und Frische, die sich das Fremde voll Eifers zu eigen zu machen strebte und dabei gleichmäßig in sich

verarbeitete. Mit dem Nachlassen der innern Teilnahme des Künstlers an seinem Werk schwindet natürlich auch dessen künstlerischer Charakter mehr und mehr; je äußerlicher die Herübernahme fremder Züge wird, um so kälter und unbedeutender wird uns das Werk anmuten. Der Meister ist zwar nicht schlechthin untüchtig zu nennen; er baut seine Bilder mit großer Ruhe und Anschaulichkeit auf, aber sie sind doch mehr mit handwerklicher Sicherheit als mit tieferer Anteilnahme aus dem Innersten heraus geschaffen. Eine etwas öde Kühle und Gleichgültigkeit haftet ihnen an. Was der Künstler von außen her nahm, gab er weiter, ohne es vorher in dem Maße durch den Grund der eigenen Person hindurchgehen gelassen zu haben, wie der Meister von St. Johann.

Während die in gerader Vorderansicht thronende Madonna mit dem bekleideten Jesusknaben uns ebenfalls ziemlich stark italienisch anspricht, verrät der hl. Christoph wieder mehr Selbstständigkeit. Er steht nicht mehr starr und steif da wie in St. Katharina, sondern schreitet nach links aus, stützt sich mit beiden Händen schwer auf den Palmenbaum und neigt den Kopf etwas seitlich in der Richtung der Fortbewegung. Dabei ist der Körper ebenso wie der Kopf doch in reiner Vorderansicht gegeben. Er trägt einen Mantel ähnlich dem in St. Katharina, nur diesmal durch die Bewegung zurückgeschlagen. Das Christuskind, das auf der Schulter des Riesen sitzt, hält sich mit der linken in seinem Haar fest, die rechte Hand wie üblich erhebend; sein Gewand flattert im Winde.

Diese bewegteren Züge lassen annehmen, daß die Bilder jünger sind als die von St. Katharina oder dem Terlaner Chor. Schon in St. Johann hatte sich eine naturalistisch-derbe Auffassung gezeigt, die sich freilich weniger in der Form, wie in St. Katharina, sondern mehr in den Motiven, in einer Vorliebe für naturalistische Erzählungsdetails, wie die Magd mit dem hochgeschürzten Rock, bewies. Diese Auffassung herrscht auch hier: der flatternde Mantel des Kindes, sein Sichfesthalten im Haar St. Christophs gegen die Gewalt des Sturmes, das schwere und mühsame Vorwärtsschreiten des Heiligen selbst sprechen

für die Zeit um 1400. Ob wir jedoch die Fresken kurz vor oder nach St. Johann anzusetzen haben, muß unentschieden bleiben.

Das Ornamentband, das die Fresken umrahmt, ist eine freie Variation der Motive, die wir schon in den italienisierenden Streifen an den Gewölben von Kampill bemerkten.

Bei dem so sehr von Italien bestimmten Charakter der Wandmalereien von St. Valentin können wir einer Äußerung P. Clemens in seiner verdienstvollen Studie über Tiroler Malerei nicht beipflichten. Er schreibt: „Nahm das Etschland bei Bozen fremde Kunst mit offenen Armen auf, so hielt sich, nur wenige Stunden von Bozen entfernt, auf der Kalterer und Eppaner Hochebene und auf dem Plateau des Schlern, die heimische Kunst fast ein Jahrhundert noch unbeeinflußt“[1]). Dies läßt sich durch nichts begründen. Es hat nie eine von Bozen unabhängige Kunst in jenen Orten bestanden; und wenn, so war sie, wie die Fresken von St. Valentin deutlich beweisen, nicht selbständiger als die des Etschtales. Wir besitzen aus der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts Urkunden, die den engen Zusammenhang mit Bozen beweisen: in Völs stehen noch die Überreste des großen Hochaltars, den der Bozener Schnitzer und Maler Narziß, laut Inschrift, für die dortige Pfarrkirche 1488 gebaut hatte[2]); und so mag auch der Meister von St. Valentin aus Bozen berufen worden sein, zumal uns in unmittelbarster Nähe von Bozen selbst ein bisher unbeachtetes Freskogemälde erhalten ist, das in näherer Beziehung zu dem Zyklus von Seis steht, und das im Folgenden kurz betrachtet sei.

---

[1]) Mttlgn. d. C. C. N. F. XV, S. 12; dementsprechend bemerkt Clemen auch speziell bei diesen Fresken (S. 243), daß „von italienischem Einflusse durchaus nicht die Rede sein kann.“ — An anderer Stelle (S. 13) rückt Cl. sie in unbegreiflicher Verwirrung in dieselbe Zeit, wie jene von Obermontani, d. h. gegen 1487.

[2]) Graus, im Seckauer Kirchenschmuck 1903 S. 164. Vgl. auch Spornberger a. a. O. S. 67.

An der Kirche zu St. Magdalena bei Bozen befindet sich, unbekannt und verborgen, über dem Gewölbe der später angebauten Sakristei an der Wand neben dem Turme ein gut erhaltenes, lebensgroßes Muttergottesbild[1]), das leider von außen nicht mehr sichtbar ist. Man muß, um es betrachten zu können, vom Turme aus durch ein enges Törchen auf das Gewölbe der Sakristei treten.

Maria sitzt in würdevoller, ein wenig steifer Haltung, gerade von vorn gesehen, auf einem schlichten gotischen Thron, und hält auf dem Schoße das unbekleidete Christuskind. Unter ihrem offenen roten Mantel mit dem bekannten grünen Futter erscheint ihr graugrünes, in schlichte Falten gelegtes Untergewand, das von einem bunten Band hart unter der Brust zusammengehalten wird. Das Kind blickt nicht zu der Mutter empor, sondern wendet sich mit segnender Hand nach der linken Seite hinab zu den etwa unten betenden Menschen. Den Hintergrund bildet tiefblaue Färbung. Die gemalte Umrahmung stellt oben einen gotischen Kleeblattbogen dar, in den sich die spitz zulaufende Lehne des Thronsessels mit dem Kopf der Madonna gut einfügt.

Die einfache und angenehme Linienführung, die zarten, weich abgestuften Farbtöne, die nicht unnatürliche, leicht bewegte Haltung des Kindes und die Lieblichkeit im Ausdruck der Mutter verleihen dem Bilde etwas höchst Anziehendes. Auffallend klein ist der Mund Mariä; die schmal geschlitzten Augen erinnern vielleicht etwas an italienische Kunst. Die wenig gedrängten Falten fallen schlicht und gerade bis zum Boden herab, wo sie in mannigfaltiger Weise umknicken. — Das Bild ist nicht übermalt, und seine Farben sind in der ganzen alten Frische erhalten; dem Umstande, daß es so hoch angebracht war und außerdem seit Jahrhunderten durch das darüber gebaute Dach der Sakristei vor Wind und Wetter geschützt war, haben wir es zu verdanken, daß es nahezu unverletzt geblieben ist.

---

[1]) s. auch Diöz.-Beschrbg. Dek. Boz. S. 86 Anm.

Es steht künstlerisch entschieden über den Fresken von St. Valentin, zeigt aber sowohl in der Haltung wie in dem Gesichtstypus der Madonna und dem Wurf der Falten eine innere Verwandtschaft mit ihnen. Es rührt vielleicht von der Hand eines anderen Mitgliedes der gleichen Werkstatt, von der eines Mitschülers oder vielleicht des Lehrers des Meisters von St. Valentin her. Jedenfalls war der Künstler von Italien weniger stark beeinflußt und voraussichtlich auch der ältere; man vergleiche besonders die beiden Thronsessel: der in St. Valentin zeigt an der Lehne bereits die italienische Muschelhöhlung, während der andere einfacher und altertümlicher ist.

X.

Stotzinger.

Mit dem Freskenzyklus an der Ostwand des Langhauses der Pfarrkirche zu Terlan[1]) sind wir in das 15. Jahrhundert hinübergeschritten. Eine gut erhaltene Inschrift unter den Gemälden gibt uns sowohl das Jahr seiner Entstehung, als auch den Namen des Künstlers und — was nicht unwesentlich ist — auch seine Heimat zu wissen. Sie lautet: hanch pichturam fecit fieri dōs Sigmund de Nidertoerr et uxor sua Margareta de Vilanders et pro omnib. . . . . eredib . . . . . factum est hoch opus in die sancht Johannes bapsista anno dni MCCCCVII. hanch pichturam fecit hans Stocinger[2]) pichtor de bosano.“ — Es kann also weder über die Datierung des Fresken noch über

---

[1]) S. auch Mittlgn. d. C. C. XVIII, S. 107 ff. Schmölzer a. a. O. S. 62 ff. Riehl a. a. O. S. 189 ff. P. Beck, Diöz.-Arch. von Schwaben Bd. 13, 1895, S. 144. Semper a. a. O. S. 260 f. u. a. m.

[2]) Die richtige Aussprache des Namens ist nicht Stockinger, wie früher allgemein geschrieben wurde, sondern Stotzinger, da der Name in der Urkunde mit c geschrieben wird, das vor e und i unserem heutigen z oder tz entspricht.

ihre bozuerische Provenienz[1]) ein Zweifel aufkommen. — Die Gemälde sind bereits mehrfach ausführlich gewürdigt und beschrieben worden.

Ihr Inhalt ist der Geschichte der Muttergottes von dem Opfer und Traum Joachims bis zum betlehemitischen Kindermord entnommen; dazu kommt noch ein Votivbild mit den Stiftern und ihren Schutzheiligen[2]).

Leider sind auch diese Fresken in schlechtem Zustand. Gleich denen im Chor wurden sie sogleich nach ihrer Bloßlegung allzu gründlich erneuert, und wenn man auch infolge der Erfahrungen, die man bei der Restauration der Chorfresken gewonnen hatte, nach Kräften bemüht war, nur die alten Konturen zu verstärken und die ursprüngliche Farbe aufzufrischen, so brachte es die schlechte Erhaltung der Malereien und der Unverstand des ausführenden Restaurators doch mit sich, daß von den Feinheiten des Details in Zeichnung und Farbe heute sehr viel vermißt wird.

Stotzingers Stellung innerhalb der Entwicklung der Bozener Malerei ist für den Historiker von großer Bedeutung. Sicher ist er zwar nicht, wie man gemeint hat, ein Bahnbrecher des monumentalen Stils[3]) gewesen; er ist weder der erste, noch der bedeutendste Vertreter der Bozener Malerschule; seine künstlerische Kraft reicht nicht an die des Meisters von St. Katharina heran, aber er vereinigt alles von den verschiedenen älteren Meistern einzeln Errungene und fügt dem noch Eigenes hinzu, das entwicklungsgeschichtlich von größtem Interesse ist. Er kann somit, auch seiner zeitlichen Stellung nach, die fast genau die Mitte der Periode einnimmt, der beste Repräsentant der ganzen Gruppe genannt werden. Wollte man möglichst

---

[1]) David v. Schönherr liest Hans Stocinger de Volano (Völlan) Jahrb. d. allerh. Kaiserhauses 1883. Doch ist in der Inschrift das Wort bosano deutlich zu lesen.

[2]) Beschr. s. bei Schmölzer a. a. O. S. 69 ff. u. Atz, Die Pfarrkirche von Terlan, beide mit Abbldgn.

[3]) s. Clemen in d. Mttlgn. d. C. C. N. F. XV, Borrmann, Aufnahmen mittelalterl. Wand- und Deckengemälde. Berlin 1899.

deutlich alle Eigenschaften der Bozener Malerschule an einem Werke zeigen, so müßte man unbedingt den Zyklus Stotzingers wählen.

Er hat im Figürlichen von St. Katharina gelernt, im Faltenwurf und den Ornamenten von Kampill, in dem prunkvoll Dekorativen seiner Architekturen vom Terlaner Chor und italienische Anregungen teilt er mit dem Meister von St. Johann. In Allem aber bekundet er die fortgeschrittene Zeit. Er kopiert seine Vorgänger nicht, sondern übernimmt von ihnen nur Einzelnes, das er dann weiter ausbildet. Am stärksten abhängig ist er von dem Meister von St. Katharina; man kann vermuten, daß er dessen Schüler gewesen ist.

Das Neue, das Stotzinger dem Bilde der Bozener Malerschule hinzugefügt hat, beruht jedoch viel weniger in der Ausbildung dieser Einzelzüge, als vielmehr in der Art, wie er einen Vorgang schildert. Erzählten seine Vorgänger getreu und ausführlich, aber dennoch nicht mehr, als der Stoff vorschrieb, so schmückt ihn Stotzinger nun schon bedeutend aus. Die Sachlichkeit der Älteren erscheint ihm arm; ihm genügt nicht mehr die schlichte Wiedergabe der heiligen Geschichte, sondern er stattet sie mit allerlei kleinen, fast novellistischen, individuellen Zügen aus, die nur seiner Phantasie entsprungen sein können. Das zeigt deutlich, daß wir ins 15. Jahrhundert hinübergetreten sind.

Mit dem Beginn des Jahrhunderts vollzieht sich in der deutschen Kunst ein Umschwung: das 14. Jahrhundert gehört noch zum Mittelalter; die Verhältnisse sind im Wesentlichen fast bis zum letzten Jahrzehnt sich gleich. Es scheint, als läge die Phantasie des Künstlers in eisernen Fesseln, und könne keine eigenen Wege suchen. Nur die Hand ist frei und erringt sich mühsam rein technische Fortschritte: Bewegungen und Proportionen werden richtiger wiedergegeben, oder die Behandlung des Gewandes verändert sich. — Das neue Jahrhundert bringt die Überwindung des Mittelalters. Die Künstler arbeiten vom ersten Jahrzehnt daran, der Persönlichkeit das Recht der Freiheit zu erringen, bis am Ende in Männern, wie

Pacher, Dürer und Grünewald die Individualität des Künstlers so glorreich über die Fesseln des Handwerks und der zünftischen Typik triumphiert.

Es ist nicht ohne Bedeutung, daß uns beim ersten Werke des 15. Jahrhunderts der Name des Meisters erhalten ist: die Persönlichkeit tritt zum erstenmale sichtbar aus dem Ringe des namenlosen Handwerks hervor und zwar in voller Bewußtheit; kein Bestellungsvertrag, keine Chronik, kein Zufall überliefert uns den Namen, sondern die eigene Hand des Künstlers setzt ihn voll Stolz unter das fertige Werk mit dem ausdrücklichen Wunsch, ihn der Nachwelt zu überliefern. Die Persönlichkeit verschwindet nicht mehr hinter dem Werk, sondern tritt frei vor uns her. Der Gedanke ist lebendig geworden: was hier geschaffen ist, konnte kein Anderer schaffen. — Das Mittelalter pflegte die Vorbilder; Wiederholungen und Nachahmungen gestatteten nur ein leises und möglichst unpersönliches Weitergehen. Was Einer vollbrachte, konnte wohl ein anderer tüchtiger Meister ebenso. Daher die vielen, oft nahezu übereinstimmenden Darstellungen des gleichen Gegenstandes, bei denen Vorbild und Kopie oft nicht zu scheiden sind. Nun aber ändern sich die Zustände merklich, und die Entwicklung des Individuums nimmt ihren Anfang.

Wie die alten Künstler ihr Hauptinteresse dem Inhalt zugewandt und die reine Form vernachlässigt hatten, so zeigt sich dieses Hervortreten der Persönlichkeit naturgemäß auch zuerst in der Erzählung des Inhaltes. Zum erstenmal befreit sich der Künstler in einem gewissen Sinne vom Stoff, indem er über das Notwendige hinausgeht und dem Vorgeschriebenen eigene Einfälle hinzufügt. Die Beschneidung und die Begegnung unter der goldenen Pforte sind hierfür in Terlan am meisten charakteristisch: hier springt ein munterer Knabe eilig die Treppe hinunter, um dem greisen Joachim einen Trunk zu bieten, der ihn nach den Strapazen der Nacht und des langen Weges stärken soll; und dort sitzen in den Gestühlen des Kirchenraumes mannigfaltig beschäftigte Leute: einer blättert in einem Buch, einer scheint zu beten, eine Frau sogar, — selbst der

Humor schleicht sich in die hl. Geschichte ein, — ist in der Kirche eingeschlafen.

Freilich mußte, um Stotzinger diesen Schritt zu ermöglichen, vorher ein anderer getan sein: das Auge des Künstlers mußte auf die lebendige Umgebung gerichtet werden. Dies war in Bozen das Verdienst des Meisters von St. Katharina. Wir erinnern uns der würfelnden Soldaten auf dem Kreuzigungsbilde in Kampill, stellen neben diese die trunkenen Wachen in St. Katharina und blicken endlich auf den Knaben mit dem Willkommenstrunk bei Stotzinger. Der Entwicklungsgang ist sofort klar: in Kampill herrscht noch die ganze Unfreiheit des Mittelalters; die Soldaten werden dargestellt, weil sie in der Heiligengeschichte erwähnt werden. Der Künstler fand sich mit der Aufgabe schlecht und recht ab; er stellt sie in ihrer sitzenden Stellung, die ihm offenbar fatal genug war, sehr schematisch dar, ohne sich um die Natur zu bekümmern. Noch früher, wie in Brixen, wurden die Soldaten freilich als unwichtig ganz weggelassen. Der Künstler von Kampill ist ausführlicher, aber das bedeutet keinen wesentlichen Fortschrift, keine Erhöhung, sondern lediglich eine Erweiterung der Aufgabe, die gegenüber den älteren Darstellungen keine höheren Mittel erforderte. — In St. Katharina sind die Wachen auch noch vom Stoff vorgeschrieben und zum Verständnis unentbehrlich. Aber der Künstler hat das Schema bereits verlassen; er hat sich nicht mehr nur unter seinen Vorgängern umgesehen, sondern auch in seiner Umgebung und beobachtet am Leben, was er im Bilde darstellen soll, wenn auch diese Beobachtungen noch nicht zu einer individuellen Auffassung der Natur führen konnten. Er wagt es auch noch nicht, dem Stoff rein Persönliches hinzuzufügen; gegenüber dem Gebot des Gegenstandes schweigt der eigene Antrieb zu künstlerischem Gestalten noch still. Aber der Griff nach formalen Problemen ist getan und damit der Grund zur Befreiung der dem Stoff dienenden Persönlichkeit gelegt worden. — Und nun kann geschehen, was sich uns in Stotzinger zeigt. Erst mußte das Interesse des Künstlers für die reine Form größer, sein Auge der Wirklichkeit gegenüber freier werden,

bevor es ihn zu individuellen Zutaten führen konnte, die ihm Gelegenheit gaben, beobachtetes Leben künstlerisch darzustellen und, zuerst in Episoden und Nebenzügen, die Persönlichkeit fühlbar werden zu lassen.

In der Auffassung des menschlichen Körpers, der Architektur, in den Geberden und in der Anordnung der Komposition unterscheidet sich Stotzinger nicht wesentlich von seinen letzten Vorgängern, wenigstens nicht individuell. In alledem bleibt er mehr oder weniger typisch. Die Erzählung ist es, und dabei die in der Kunst des Nordens so überaus gepflegte Liebe zum Detail, die das Neue erkennen läßt. Ganz anders war dagegen der Übergang vom Mittelalter zur neuen Kunst in dem scharf beobachtenden Süden vor sich gegangen. Hier zeigte sich das Individuum zuerst im formalen Gestalten, bei dem anders veranlagten Deutschen dagegen im Erfinden von poetischen und freundlich anmutenden Details.

Ungemein reizvolle Einzelheiten beleben die Darstellungen und zeugen von der Unermüdlichkeit Stotzingers, Neues zu ersinnen, um seinem Stoff zur Wirkung zu verhelfen. In der Erfindung sind sie durchwegs nicht nur für den Vorgang gut gewählt, sondern auch von großer Lebendigkeit, wogegen es in der Gestaltung mitunter fehlt. Stotzinger besitzt nicht die Energie des Meisters von St. Katharina, der alle Einzelheiten zum einheitlichen Werke zusammenschloß. Seine Darstellungen klaffen mitunter auseinander; man sieht das deutlich an Kompositionen wie Mariä Geburt: eine Fülle von Einzelheiten schildert uns das Gemach der Wöchnerin und weist uns auf das dargestellte Ereignis hin; die Bettstatt, in der die Mutter aufrecht und ihr Kind herzend, sitzt, ist mit aller Liebe und Deutlichkeit einer wirklichen Bettstatt nachgebildet worden; die Bank an ihrer Seite fehlt nicht, ebensowenig wie der Vorhang, der das Bett vor der kalten Wand oder vor einer zugigen Tür schützt; die ganz vorn aufgestellte Wiege, die Magd, die das Bad bereitet, eine andere, die der Truhe Wäsche entnimmt, eine dritte, die in der anstoßenden Küche beschäftigt ist, endlich die hilfreich besuchenden und Geschenke bringenden Frauen

— alles hat auf den Vorgang Bezug, und doch haben wir weder die klare Vorstellung eines Wöchnerinnenzimmers oder überhaupt eines Raumes, noch einen einheitlichen Eindruck des Vorganges erhalten. Die einzelnen Personen bestehen zu sehr für sich allein, sind zu lose zu einander in Beziehung gesetzt und nicht planvoll genug gruppiert, als daß sie zusammen als feste Einheit wirkten. Dasselbe gilt von der Begegnung unter der goldenen Pforte, und selbst bei der Vermählung Mariä, wo die Komposition der Tradition gemäß völlig symmetrisch ist, ist nur die Handlung der Mittelpersonen deutlich; die der anderen geht in dem verwirrenden Gedränge der Personen vollkommen ins Dunkle und Unklare über.

Diesen Mängeln jedoch muß die unverkennbare Frische, die den Bildern eignet, entgegengestellt werden. Stotzinger tut kecke Griffe in die Wirklichkeit. Aus seinen Bildern spricht ein liebenswürdiges und lebhaftes Temperament, das uns die Schwächen oft vergessen läßt. Er ist kein handwerklicher Routinier, sondern er plagt sich mit seiner Aufgabe redlich ab, und wie in der ganzen Tiroler Kunst, gewahren wir auch an ihm die zwar schwunglose und derbe, aber gesunde, oft gediegene und tüchtige Art des Gebirgsbewohners. —

Einen wichtigen Faktor in den Kompositionen bilden natürlich auch bei Stotzinger die Architekturen. Er zeigt sich in ihnen als Nachfolger des Meisters von St. Katharina wie des von St. Johann. Von diesem hat er das Streben nach Vollständigkeit des Baues und die Neigung zu italienischen Details, von jenem dagegen den Gedanken, die Bildfläche durch die Perspektive nach hinten zu durchbrechen und nicht nur Fläche, sondern auch Raum zu geben. Dabei ist die Weiterentwicklung über beide hinaus deutlich zu erkennen. Die schmückenden Details sind reicher, die Gliederung des Baues komplizierter geworden. Die Gebäude sind erheblich richtiger konstruiert, natürlicher im Aufbau und realer als die von St. Johann. Er gibt meistens die Ansicht des ganzen Baues und schneidet ihn nur ungern durch den Bildrand ab. Die Vollständigkeit erscheint ihm wichtiger als die Glaubhaftigkeit. Wir werden ge-

zwungen, das Ganze zu sehen, niemals aber vermag uns der Künstler hinein zu geleiten und uns fühlen zu lassen, daß der Raum, der seine Personen umgibt, in den des Beschauers übergeht. Man sieht von außen hinein wie in einen Zwinger.

Wie schon die Personen unter einander etwas locker verbunden schienen, so besteht auch zwischen Personen und Architektur, oder zwischen Handlung und Schauplatz kein straffes Band. Beide existieren meist ganz für sich allein. Man glaubt die Architektur vorsichtig über den Personen abheben und vom Bilde verschwinden lassen zu können. Sieht man von ihrer inhaltlichen Bedeutung als ortsandeutende Faktoren ab, so dienen sie nur dazu, die oberen Teile der Bilder auszufüllen. Die Menschen finden auf den meisten Darstellungen unter ihnen keinen Platz, sondern bleiben zur Hälfte außerhalb. Hierin ist Stotzinger also über seine Vorgänger nicht hinausgegangen. Aber in den Einzelformen der Architektur ist er reicher als sie. Diese setzen sich wohl zum Teil aus italienischen Motiven zusammen, bilden aber doch als Ganzes etwas von den Architekturen des italienischen Trecento sehr Verschiedenes und Eigenartiges. Sie haben etwas Schwerfälliges und Übermäßiges und doch oft wieder etwas Spielendes an sich. Auch an ihnen sieht man, wie auf den älteren Fresken, eine Fülle von Vorsprüngen und Altanen, auf die sich das Auge gern lenken läßt.

In der Darstellung des menschlichen Körpers ist eine merkwürdige Unsicherheit zu bemerken. Mitunter haben sie dieselben hohen und schlanken Proportionen wie in St. Katharina, mitunter auch sind sie gedrungener und fester; immer aber sind sie rein gotisch aufgefaßt[1]) und zwar wie die älteren vollkommen typisch. Ihre Bewegungen sind oft etwas ungelenk und von einer etwas übertriebenen Lebhaftigkeit. Am unangenehmsten wirkt das, wenn der Künstler einen Stoff darzustellen hat, wie den Kindermord, der seine Phantasie ungemein beschäftigt. Er stellt sich das Schreckliche der Situation

[1]) s. auch Riehl a. a. O. S. 199. Anderer Ansicht ist Schmölzer a. a. O. SS. 71, 73 etc.

möglichst deutlich vor Augen, kommt dabei aber schließlich zu Übertreibungen, die heute fast ein wenig lächerlich wirken können. Sein Streben nach Lebendigkeit und nach Eindringlichkeit der Schilderung ist gegenüber manchen temperament- und phantasielosen Werken gewiß zu rühmen, aber es darf nicht verschwiegen werden, daß er es mitunter über das Ziel hinausschießen läßt.

Über die Köpfe vermögen wir nicht mehr sicher zu urteilen; die Einzelheiten sind infolge der Restauration nicht mehr verläßlich. Jedenfalls sind die Gesichter heute wenig anziehend. Stirn und Nase gehen ohne scharfe Trennung in einander über, die Mundwinkel sind herabgezogen und geben dem Gesicht zusammen mit den schräg stehenden Augen einen maniriert schmerzlichen Ausdruck. Was davon auf Stotzingers Anteil zu setzen ist, läßt sich nicht mehr entscheiden; immerhin scheint eine Ähnlichkeit der Typen mit denen von Kampill auch ursprünglich bestanden zu haben. —

Es ist schon gesagt worden, das wir Stotzinger als einen Schüler des Meisters von Katharina ansehen. Um dies an einem Beispiele besonders zu bekräftigen, legen wir Stotzingers Kindermord und die Darstellung der hl. Katharina im Gefängnis neben einander. Die Ähnlichkeit der beiden Architekturen ist so auffallend, daß an einen Zufall nicht gedacht werden kann; die Terlaner kann nicht unabhängig von der anderen entstanden sein, aber sie zeigt deutlich die nicht unbeträchtlich spätere Zeit ihrer Entstehung. Die Hauptfront ist auf beiden nahezu gleich: hier wie dort die Altanen, das vergitterte Fenster, der links gerade durch die Tür tretende Mann und andere Dinge, die unverkennbar einander entsprechen. Aber in St. Katharina ist alles aufs Notwendigste beschränkt, während der üppige Bau bei Stotzinger sich weit darüber hinaus entfaltet. Auf dem Balkon in St. Katharina sieht man nur zwei Personen, in Terlan nimmt ihn Herodes mit seinem ganzen Gefolge ein. Trotz der Weiterentwicklung aber ist Stotzinger künstlerisch hinter dem alten Meister zurückgeblieben. Man vergleiche dazu nur die beiden ins Haus eingetretenen Männer unter einander; um

wieviel befangener, aber zugleich auch ursprünglicher und lebendiger ist das Motiv in St. Katharina aufgefaßt! — Dasselbe kann man bei einem Vergleich von Stotzingers Verlobung Mariä mit der Götzenstürzung in St. Katharina beobachten: reicher und perspektivisch richtiger ist die Terlaner Architektur, aber die größere Einheitlichkeit der Komposition ist in St. Katharina. Auch im Figürlichen kommt die Abhängigkeit Stotzingers zum Ausdruck, zugleich damit aber auch seine Abstammung von der alten Tiroler Kunst. Gerade beim Kindermord, in dem Vischer mit Unrecht Anklänge an Spinello Aretino findet[1]), sehen wir den unleugbaren Zusammenhang zwischen Gestalten, wie den geharnischten Mördern der Kinder und denen, die wir auf dem Verhör in St. Katharina getroffen haben.

Der Ornamentstreifen, der die Bilder umrahmt, ist von großer Einfachheit. Er stammt seinen Grundmotiven nach, wie die meisten Tiroler Ornamente, aus Italien, hat aber erst hier im Lande seine besondere Form erhalten, die auf unzähligen Werken Bozens und Brixens bis zum Ende des Jahrhunderts immer wiederkehrt. Er wird aus, sich wechselvoll zu geometrischen Figuren verschlingenden, hellen Bändern auf farbigem Grund gebildet.

Das oberste Feld des rechten Schildbogens, nahe der Orgel, füllt die Darstellung der Geburt Christi aus. Die Umrahmung dieses Bildes weist, obwohl im Allgemeinen der der übrigen Bilder ganz ähnlich, kleine Abweichungen von dieser auf. Da auch stilistische Unterschiede von den unteren Bildern zu bemerken sind, so kam Schmölzer auf die Vermutung, daß dieses Bild und mit ihm das oberste des linken Schildbogens nicht von Stotzinger herrühre, sondern von einem andern Künstler, der den Zyklus nur begonnen, dann aber aus uns unbekannten

[1]) a. a. O. S. 452. — Wir können Vischer auch nicht beistimmen, wenn er (S. 453) den „Madonnentypus Stotzingers oft fast filippesk" findet.

Gründen die Vollendung Stotzinger überlassen habe[1]). Diese Vermutung zeigt sich bei einem genauen Vergleich als durchaus begründet.

Die Figuren sind schlanker und zarter, in ihren Bewegungen edler, ihre Haltung ist reiner von dem Rhythmus der Gotik bestimmt als die etwas plumpen Figuren Stotzingers; besonders schön ist die Gestalt der Muttergottes, die das in der Krippe liegende Kind anbetet. Ihre Haltung, wie sie vor dem Kinde kniet, die Hände gefaltet hat und den Kopf leise nach vorn neigt, ist ungemein zart empfunden. Das Gewand, ein weiter offener Mantel, fließt in wunderbar leichtem Schwung hernieder. Die ganze Gestalt ist von einer Stilvollendung, die nur wenigen Tiroler Werken eigen ist.

Als Ganzes betrachtet, wirkt das Bild weit einheitlicher und geschlossener, als die unteren. Schauplatz und Figuren sind eng mit einander verbunden. Wir fühlen, daß Maria, Joseph und das Kind mit der etwas primitiven Hütte zusammengedacht sind und weder ohne diese noch ohne einander für sich künstlerisch bestehen können. Der Maler unseres Bildes ist auf demselben Wege fortgeschritten, den der Meister von St. Katharina begonnen hat. Er hat die Überlieferung der einheimischen Kunst ausgebildet, ohne sich von Italien beeinflussen zu lassen. Auch Stotzinger steht ihm sehr nahe, wie die Analogien beweisen, die der linke Hirte zu dem Priester auf der Beschneidung bildet. Nur steht er an künstlerischer Vollendung erheblich hinter ihm zurück.

Die Gewände des Fensters sind durch einen auffallend prächtigen, reich gegliederten und geschmackvollen Ornamentstreifen bedeckt, der eine üppigere Fortbildung des italienisierenden Streifens der Gewölbemalerei von Kampill bedeutet. Er enthält zwei Medaillons mit Propheten-Brustbildern, deren Züge zu den Typen aus der Geburt Christi gut passen. Das ganze Band ist ungemein zierlich und sauber ausgeführt und gehört der Erfindung nach wohl ebenfalls dem fein empfindenden Meister der Geburt an.

[1]) s. Schmölzer a. a. O. S. 66 ff.

Wahrscheinlich ist auch das oberste Bild des andern Schildbogens: Joachim bei den Herden, von ihm, wenigstens im Entwurf. Die Personen sind ähnlich aufgefaßt wie auf der Geburt, die Gewänder haben den gleichen einfachen und schön geschwungenen Wurf wie dort, die Bewegungen sind gemäßigt, die Köpfe von zarter Anmut. Eine reiche Landschaft bildet den Hintergrund. Dennoch sind wir hier in der Entscheidung unsicher, da das Bild so ungünstig beleuchtet ist, daß man es von unten nicht genau untersuchen kann, und eine genügende photographische Wiedergabe nicht existiert.

Mit gleicher Unsicherheit schreiben wir dem Meister der Geburt noch die Gewölbemalereien zu. Hier sind in Rundmedaillons die vier Evangelisten mit ihren Sinnbildern und je einem Hauptmoment ihrer Darstellung des Lebens Christi; außerdem Johannes der Täufer, seine Mutter Elisabeth, die vier Kirchenväter, sowie Maria mit dem Kind auf Wolken thronend, Christus als Schmerzensmann und zweimal das Wappen der Niedertor gemalt. Diese Fresken waren bei der Aufdeckung von allen am schlechtesten erhalten und sind infolge dessen am gründlichsten erneuert worden. Soviel wir noch erkennen können, besitzen sie einen maßvolleren Stil als die Bilder Stotzingers.

An der Außenseite der Pfarrkirche rechts vom Eingang befindet sich eine Darstellung des hl. Christoph, die im Allgemeinen wohl erhalten und nur in der unteren Partie beschädigt ist. Die Gestalt mutet etwas plump und derb an, besitzt aber sonst auch die guten Eigenschaften, die wir bei Stotzinger erkannt haben. Er ist bewegter als der ältere von St. Katharina und gehört sicher auch in die Zeit um 1407 und zum Werke Stotzingers.

Die vollständige Abhandlung (Ferd.-Zeitschrift III. Folge 50. Heft) enthält folgende Kapitel:

1. Bedeutung der Tiroler Malerei.
2. Romanische Wandmalerei in Südtirol.
3. Frühgotische Wandmalerei in Südtirol.
4. Die Bozener Malerschule um 1400; allgemeine Bedingungen.
5. St. Martin in Kampill.
6. St. Katharina im Tiersertal.
7. Der Chor der Pfarrkirche zu Terlan.
8. St. Johann im Dorfe.
9. St. Valentin bei Seis.
10. Stotzinger.
11. St. Helena bei Deutschnofen.
12. Schluß.

DRUCK DER WAGNER'SCHEN UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI
IN INNSBRUCK.